

Rbl. 1.04

Estetika

J. Borev

Estetika



J. Borev

ESTEETIKA



KIRJASTUS «EESTI RAAMAT»
TALLINN 1976

Originaali tiitel:

Юрий Боров
Эстетика
Издательство политической литературы
Москва 1969

Eestikeelse väljaande jaoks on autor teinud täiendusi

Tõlkinud Mai Ojamaa
Värsid tõlkinud Valeeria Villandi
Kujundanud Helmut Polberg

Mis on kunst? Mille poolest kunstiliigid üksteisest erinevad, missugune on kunstilise kujundi ja kunstimeetodi olemus? Mida mõistetakse kauni ja inetu, traagilise ja koomilise all? Need küsimused huvitavad nii kunstnikku kui ka kunstisõpra. Vastuse nendele annab esteetika. Selle teaduse vaatevälja ei kuulu ainult kunst. Meie päevil on ta leidnud tee inimese töö ja igapäevase elu valdkonda. Filoloogiadoktor professor J. Borevi raamat tutvustab esteetika põhikategooriate süsteemi ning esteetikateaduse praegusaja taset. Raamatus vaadeldakse mõningaid küsimusi, mis on esteetikute ja kunstiteadlaste seas vaidlusi tekitanud. Teoses peegelduvad autori paljuaastase uurimistöö kogemused, mis on lugejatele juba tuttavad raamatutest «Koomilisest», «Traagilisest», «Esteetika põhikategooriad», «Sissejuhatus esteetikasse» jt.

© Tõlge eesti keelde. «Eesti Raamat» 1976

B $\frac{10507-335}{M 901 (16) - 76}$ 41 — 76

AUTORILT

Iga algus on raske, eriti raamatu alustamine. Olen tänulik, et mulle on antud võimalus jõuda eesti lugejani, kelle teoreetiline ja esteetiline kultuur on üldtuntud. Käesoleva väljaande ilmumine on mulle eriti austav ja meeldiv, sest Tartu professori L. Stolovitši tööd on tõstnud eesti esteetikateaduse prestiiži ja taseme nii kõrgele, et kohtumine eesti lugejaga on igale esteetikule meeldiv ja erutav sündmus.

Kirjutama asudes tuleb heita pilk seljataha ja ka ette. Viie aasta jooksul, mis on möödunud minu «Esteetika» esimese trüki avaldamisest, on ilmunud mitmeid uusi teoreetilisi töid ja kunstiteoseid ning mõnede vanade tööde tähtsust tuleb nüüd teisiti hinnata. Autor on püüdnud uuega sammu pidada ja ka ise kasvada ning on mitu uut teoreetilist ideed välja pakkunud (teisi õpetades hakkad ka ise asjast aru saama). Need ideed on esitatud «Esteetika» teises, täiendatud venekeelses trükis. Käesolevas väljaandes käsitletakse neid ideid lühidalt järelsõnas.

Muide, liiga suuri lubadusi ei maksa anda isegi siis, kui kavatsed elevanti kinkida, sest kes lubab ja teeb, on mees, kes pole lubanud ja teeb, on lõvi, aga kes lubab ja tegemata jätab, on eesel. Kuid ka tilk annab merele midagi juurde ja kauge tee algab lähedalt. Autor püüab selles raamatus süstemaatiliselt käsitleda nõukogude teaduses püsima jäänud seisukohti maailma esteetilise hõlvamise loomusest, kunsti olemusest ja kunstiprotsessist. Järelsõnas tutvustatakse lugejat esteetikaseaduste viie tüübiga ja ise loomustatakse teoreetiliselt mitmel viisil kunsti, kunstiteose ja kunstivoolu loomust.

Autor püüab võimalikult hoiduda polemiseerimast konstateeringutega, mis ei kuulu teadusse, sest ta on aru saanud, et kui tühja kannu hüüda, hüüab see sulle vastu. Ta on mõistma hakanud, et rumalust ei saa võita ka siis, kui isegi saja targa argumendid kummutada. Autor vaidleb ainult teoreetiliselt sisukate ideedega ega viska kivi puu pihta, mis vilja ei kanna. Seetõttu loodab autor, et talle hakatakse vastu vaidlema, sest piitsa antakse ainult sellele härjale, kes veab, ja suurt varju heidab ainult kõrge mägi. On siingi oma ohud, mida autor on püüdnud vältida: väljaulatuv nael lüüakse sisse.

Järelsõnas on materjali käsitus keerukam, sest probleeme on püütud vaadelda sügavuti. See eeldab tähelepanelikku lugemist. Üks õhtumaa tark on öelnud: raamatuid peab lugema niisama aeglaselt, nagu neid kirjutatakse. Autor on teadlikult orienteerunud tähelepanelikule, aktiivsele ja loovale lugejale, kes oskab vajaduse korral raamatus toodud seisukohti kõrvutada viimastel aastatel ilmunud töodes esinevatega.

*ESTEETIKA on teadus ajalooliselt
tingitud üldinimlikest väärtustest,
nende loomisest, tajumisest,
hindamisest ja omandamisest*



I. ESTEETIKA AINE JA ÜLESANDED

1. Mida uurib esteetika

Palju sajandeid tagasi kirjutas traktaadi «Ülevast» autor, et iga sugune teaduse tähtsamaid printsiipe käsitlev töö peab vastama kahele nõudele: «Esiteks tuleb määratleda uurimisobjekt ning teiseks leida ja ära näidata teed, mis aitavad seda objekti omandada.»¹ Seda õiget väidet peab oluliselt täiendama: objekti tuleb käsitleda seoses teaduse ülesannetega, objekti uurimise meetod aga seostada teaduse süsteemiga.

Iga teadus uurib vaid teatud nähtuste valdkonda, teiste sõnadega: tal on oma rangelt piiritletud objekt. Selle väljaselgitamine tähendab antud teaduse spetsiifika, valdkonna ja ülesannete määratlemist. Mis on siis esteetika objekt? Kahjuks on sellele küsimusele lühidalt raske vastata. Täpse vastuse saab anda vaid teaduse täielik käsitus, mis sisaldab kõiki tema põhiprobleeme. Kõneldes ühe filosoofilise teaduse objektist, kirjutas Hegel õigusega: «Loo-

¹ О возвышенном. М.-Л. 1966, lk. 5.

gika ei saa ette ära öelda, mis ta on, alles tema täielik esitus tekitab esmakordselt selle teadmise temast.»² Nii on ka esteetikaga: tema objekti arendatud definitsioon, mis selle teaduse piirid niisuguse või teistsuguse täpsustusega ära märgib, võib tekkida vaid aine detailse esituse tulemusena. Ning ikkagi ei saa me esteetika käsitlust alustades jätta andmata tema objekti esialgset määratlust.

Esteetika ajalugu on sajandeid vana. Selle teaduse arengu jooksul pole muutunud ainult esteetilised vaated, vaid ka uuritavate küsimuste ring, esteetika aine.

Aegade vältel on esteetika olnud küll filosoofia osaks ja aidanud luua terviklikku pilti maailmast (kreeka natuurfilosoofid, pütaagorlased), küll puudutanud poetikaprobleeme ja üldfilosoofilisi küsimusi kunsti ja ilu olemusest (Aristoteles), küll ühendanud selle probleemistikuga küsimused riiklikust kontrollist kunsti üle ja kunsti osast inimese kasvatamisel (Platon) või seostunud eetikaga (Sokrates). Või on esteetika osutunud teoloogia osaks (Tertullianus, Aquino Thomas) või on tema objektiks saanud looduse ja kunsti vahekord (Leonardo da Vinci) või ta on tegelnud maailma meelelise tunnetamise iseärasuste uurimisega kunstis (Baumgarten). Mõnikord on esteetika piirdunud «ilu tohutu kuningriigiga», täpsemalt öeldes «*kunsti* ja sealjuures mitte iga-suguse, vaid just *kauni kunstiga*»³ (Hegel) või on esteetika piirid avardunud ja ta on käsitlenud inimese mitmekülgset esteetilist suhtumist tegelikkusesse (Tšernõševski).

Esteetika oma kaasaegsel kujul on teadus *rahvuse, klassi ja ajaloo poolt tingitud üldinimlike väärtuste olemusest, nende väärtuste loomisest, tajumisest, hindamisest ja omandamisest*. See on filosoofiline teadus kõige üldisematest printsiipidest, mille järgi inimesed oma praktilises tegevuses ilu seaduste järgi maailma hõlvavad, ja eelkõige maailma kujundilise hõlvamise iseärasustest kunstis, kus kinnistuvad, leiavad vormi ja saavutavad ülima täiuslikkuse tulemused, milleni inimene on tegelikkuse esteetilisel hõlvamisel jõudnud.

Esteetilise olemus tegelikkuses ja kunstis, mille kaudu inimene esteetiliselt tegelikkusesse suhtub, kunsti olemus ja seaduspärasused — need on selle teaduse põhiküsimused. Esteetika mõtestab lahti ühiskonna ideaale ja väljendab tema esteetiliste vaadete süsteemi, mis ei jäta oma pitserit mitte ainult kunstile, vaid inimeste kogu materiaalsele ja vaimsele tegevusele: nende tööriistadele ja tarbeesemetele, nende rõivastusele, kommetele jne.

² Гегель, Соч., т. V. М. 1937, lk. 19.

³ Гегель, Соч., т. XII. М. 1938, lk. 1.

Kunst on keerukas nähtus ja seda uurivad mitmed teadused. Esteetika kõrval uurivad kunsti kunstiajalugu, konkreetsete kunstiliikide teooriad (näiteks muusikateooria jne.) ning lõpuks kunstkriitika.

Kunstkriitika on esteetika tegevuses või, nagu ütles Belinski, «liikuv esteetika», mis teostub kunstiteoste ideelis-kunstilises analüüsis. Mida laiemalt kriitikas kunstinähtusi hõlmatakse, mida sügavamalt neid käsitletakse, seda tihedamalt liitub kriitika esteetikaga ja teoste analüüs muutub esteetika kõige olulisemate probleemide käsitleluseks.

Oma järeldustes toetub esteetika elavast kunstipraktikast ammutatud materjalile ja selle lahtimõtestamisele kunstiajaloo, kunstiteoorias ja kriitikas. Tundmata kunsti teket ja ajalugu, tähelepanemata tema iseärasusi, muutuks esteetika elutuks, kuivaks skeemiks. Esteetikale on tähtsad «konkreetselt üldised» seisukohad, s. o. mitte tühjad abstraktsioonid, vaid maailma kunsti kogemusi sisaldavad üldistused.

Kuidas aga esteetika teooria loomiseks vajalikke teoseid välja valida? Põhimõtteliselt võib mistahes kunstiteos oma positiivse või negatiivse tähendusega olla teoreetiliste arutluste materjaliks. Ja ikkagi — nii nagu taim saab ainult päikese mõjul õitsele puhkeda, nii eelistab esteetika aegumatut klassikalist ja head kaas-aegset kunsti.

● 2. Tehnikaesteetika

Maailma hõlvatakse esteetiliselt nii kunstis kui ka tootmissfääris. Inimene ei loo esemeid ainult otstarbekalt, vaid ka ilu seaduste järgi. Tehnikaesteetika on tööstuskunsti teooria ning uurib selle vahekorda inimese ja kogu ühiskonnaga. See teadusharu üldistab tööriistade (tööpinkide, masinate) ning teiste utilitaarsete ja esteetiliste omadustega esemete massilise valmistamise praktikat, võtab kokku tootmises ja tööstuses saadud kogemused maailma hõlvamisest ilu seaduste järgi. Seega kuuluvad tehnikaesteetika valdkonda need ilu seadused, mis tekivad tööstuslikus tootmises.

Paljud uued teadused (nagu biokeemia, astrofüüsika, füüsikaline keemia jt.) on arenenud mitme teaduse piirimail. Selline on ka tehnikaesteetika, mis esteetikast järk-järgult eemaldub, kuid on seni veel tema koostisosaks. Tehnikaesteetika arvestab tehnika ja kunsti saavutusi. Analüüsides arvukaid sotsiaalseid, majanduslikke, tehnilisi, psüühilisi, füsioloogilisi ja hügieenilisi tegureid,

uurib ta kompleksseid probleeme maailma esteetilisest hõlvamisest kaasaegsete tööstusvahenditega. Tehnikaesthetika toetub muuseas uue teadusharu ergonoomika andmetele, mis uurib töö teaduslikku organiseerimist. Inimese töövõimest, tema töövõiljakusest ja tervislikust seisundist sõltuvad majanduse, teaduse ja kultuuri edusammud. Ergonoomika uurib inimese funktsionaalseid ja psühholoogilisi võimeid mitmesugustes tööprotsessides, seades eesmärgiks luua tema tegevuseks optimaalsed tingimused. Ergonoomika on tehnikaesthetika loodusteaduslik alus, mis ei formuleeri nõudmisi mitte ainult inimese loodud toodetele, vaid ka keskkonnale, milles neid tooteid valmistatakse ja kasutatakse.

Kuivõrd suur on tehnikaesthetika osa tänapäeva inimese elus ja töös, võib näha kas või nendest organisatsioonilistest ja tehnilistest sammudest, mis lülitavad värvuse tootmisesthetika oluliste tegurite hulka.

Disainer loob tänapäeval «tehnilise ümbruse», mis on nagu «teine loodus». Värv ja rütm on konstruktiivse ruumi juhtivaks ja organiseerivaks elemendiks. Tsehhi ja puhkeruumi esteetiline väljenduslikkus hõlmab nii ruumi valgustuse kui ka seina, lae ja tööpinkide värvilahenduse ning esemete paigutuse rütmi. Siinjuures peab kunstnik arvestama värvi tajumise psühholoogiat ja füsioloogiat, selle seost eseme funktsiooniga, tootmisprotsessi olulisi tehnoloogilisi iseärasusi.

Juba Goethe pani tähele, et erisugused värvid tekitavad erinevaid meeleolusid. Kollane sisendab rõõmutunnet, sinine nukrust, roheline rahustab, vaigistab. Tõepoolest, eseme värvus avaldab inimesele suurt psühholoogilist ja füsioloogilist mõju. Kui ühes inglise tööstuses värviti tsehhiid «mittemäärduva» musta värviga, hakkas naistöötajate seas hulgaliselt levima närvihaigusi. Chicago ühe vabriku töölised keeldusid lõunatamast uues einelauas, sest puhtusest särav valge ruum meenutas neile haiglat. Selgus, et lennukikabiine pole otstarbekohane «rõõmsalt» päikesekollaseks värvida, sest see värvus halvendab vestibulaaraparaadi tööd ja reisijatel tekib kergemini iiveldus. Kuumades tsehhiides pole mõistlik kasutada punast, oranži või teisi «sooje» värve, vaid helesinist ja rohelist tooni, sest need mõjuvad soodsalt inimese füüsilisele seisundile ja suurendavad tema töövõimet.

Lätis Aizpute linnas loodi nõukogude oftalmoloogi (silmahaiguste eriteadlane) professor J. Rabkini nõuannete ja kunstnik Karklinši visandite järgi instrumentaaltsehh. Tsehh pole ei suur ega kõrge. Kaheksa tööpinki seisab akende all reas. Loomulikult ja kunstlikult valgusel aitavad paremini mõjule pääseda valge lagi ja kolm valget seina. Üks sein on must, see aitab tsehhi visuaalselt avardada, sest must värv neelab liigse valguse, tööpinkide roheline

värv kõrvaldab aga töötamisel tekkiva nägemispinge. Mustade postide küljes ripub kolm punast tulekustutajat, ka üks on värvi- tud punaseks. Punane aitab tasakaalustada tööpinkide rohelist värvi. Tööliste violetsed türbid sobivad nende kollaste särkidega. Inimesed, tehnika ja tsehh moodustavad värvi, valguse ja vormi harmoonilise ansambli, mis vastab heale esteetilisele maitsele ning psühholoogide ja füsioloogide nõudmistele. Tsehhi õige värvilahendus andis selle, mida protsentidega pole võimalik mõõta — tööliste hea emotsionaalse seisundi (rõõmsa meeleolu, erksuse, soovi paremini töötada).

Tehnikaesthetika soovitusel toetuvad eksperimentidele ja kaasaegse tööstuse laialdastele kogemustele ning on suure praktilise tähtsusega.

3. Kas esteetika annab kunstile norme

Empirism ja normatiivsuse absolutiseerimine kujutavad endast kahte äärmust esteetika ja kunsti vahelistes suhetes.

Näiteks Boileau tõlgitses esteetikat kui teadust kunsti normidest. Selle klassitsismi teoreetiku arvates peab esteetika kunstnikule ette kirjutama poliitikast või filosoofiast tuletatud kaanonid ja reeglid. Vastupidi, empiristlikul seisukohal oli teine prantsuse teadlane H. Taine (XIX saj.). Taine'i arvates peab esteetika järgima kunstifakte ja neid konstateerima. Kaasaegse esteetika jaoks on võrdselt vastuvõetavad mõlemad äärmused, nii empirism kui ka normatiivsuse absolutiseerimine.

Belinski kirjutab: «...Esteetika ei tohi arutleda kunstist kui millestki eeldatavast, kui mingist ideaalist, mis saab realiseeruda vaid tema teooria järgi. Ei, ta peab kunsti vaatlema objektina, mis eksisteeris juba ammu enne teda ja millele ta ise võlgneb oma olemasolu.»⁴

Esteetika pole kunstiideede tulipunkt. Kas tähendab see aga seda, et esteetika seisukohtadel ei saa loomingu suhtes olla normatiivset tähtsust? Ei, ei tähenda.

Mõned teoreetikud eitavad ekslikult realismi esteetika normatiivset tähtsust: «Realismi esteetika on normatiivsusest vaba. Ta lubab realistlikus kujundis varieerida kuju ja mõtte vastastikust suhet kõige avarama diapasoniga.»⁵ Dogmatismivastane paatos

⁴ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, М. 1955, lk. 585.

⁵ Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М. 1962, lk. 141.

läheb siin üle esteetika teoreetiliste printsiipide praktilise tähtsuse eitamiseks. Ent kui esteetika leiab kunsti sisemised seaduspärasused ja ajalooliselt kordumatud iseärasused, omandab ta teatud normatiivsuse. Esteetika normid pole kunstnikule rohkem ega vähem kohustuslikud kui Archimedese seadus inimesele, kes otsustab ette võtta matka veesõidukiga. Ta võib sõita parvega, paadiga või laevaga merel, jõel või järvel, kuid ta ei saa kasutada sõiduks riista, mille erikaal on suurem vee erikaalust. Selles seisneb Archimedese seaduse «normatiivsus». Ja seaduse ignoreerimine toob kaasa hädahoju sellele, kes armastab sõita «normideta». Kunstnik võib vabalt valida teema, žanri ja poeetilise mõtte väljendusvormi. Ta ei saa aga loobuda kujundites mõtlemise seaduspärasustest. Nende «normide» ignoreerimine ei lase kunstnikul oma mõtet teostada, veel enam: võib ta tõelisest loomingust koguni eemale viia. Tõeliselt normatiivne on ainult niisugune esteetika, mis üldistab kunsti enda seadusi. Tema järeldustel on objektiivsete seaduste jõud ja nende rikkumine viib kunsti loomisest ja ülesannetest eemaldumiseni.

Jah, kunsti normid on olemas, need on kunsti ajaloolised seadused. Ent need pole absoluutsed. Balletiteatri rajaja J. Noverre, keda tema kaasaegsed kutsusid tantsu Shakespeare'iks, rõhutas oma «Kirjades tantsust ja ballettidest»: «Reeglid on head teatud piirini... Peab oskama neist ka lahti ütelda ja uuesti nende juurde tagasi pöörduda... Hädakõnetutele kunstnikele, kes klammerduvad oma kunsti ahaste reeglite külge.»⁶

Kui kaugele võib kunstnik tunnustatud normidest üle astuda, näitab Beethoveni looming, kelle teosed «erinesid tolleaegsest harjumuslikust muusikast nii teravalt, et paljud kaasaegsed pidasid Beethovenit meeletuks».⁷

Suur kunstnik avardab loomingu kindlaskujunenud piire. Kuid ta ei saa kõiki seadusi lõhkuda. Ta teeb neisse vaid korrektiive, mida dikteerivad uuenenud tegelikkus ja uued kogemused ning mis võivad olla väga olulised. Samal ajal toetub tema novaatorlus alati traditsioonidele ja millelegi, mis on sajandeid püsinud. Esteetika üldistab kunstikogemusi, toetab kõike tõeliselt uut kunstis ja põhjendab seda teoreetiliselt. Belinski hindas Gogoli loomingut õigesti juba siis, kui viimane veel ei mõistnud, mida ta oli Vene kunstiellu toonud. Uhtlasi põhjendas Belinski teoreetiliselt kriitilise realismi suunda vene kunstis.

⁶ Ж. Ж. Новерр, Письма о танце и балетах. Л.-М. 1965, lk. 27.

⁷ Л. Стоковский, Музыка для всех нас. М. 1959, lk. 18.

4. Kellele ja milleks on esteetikat tarvis

Esteetika ajaloos on korduvalt arutatud, milline tähtsus on teoorial kunstnikule. Juba antiikajal vastandas poeet Pindaros õpetatud poeedile tõelise poeedi, poeedi «jumala armust». Paindlikumalt ja sügavamalt püstitas selle probleemi filosoof Platon, kes pidas vajalikuks looduslike eelduste ühendamist treeningu ja teooria tundmaõppimisega.

Traktaadis «Ülevast» rõhutas Pseudo-Longinos, et kunstniku väärtus ei olene niivõrd reeglite tundmisest, kuivõrd andejõust. Ent teooriata ei saa suurt kunsti olla, sest ilma pideva täiustumisetähtsusega talent kängub. Pseudo-Longinose arvates teadus lihviv ja suunab geenius, aitab vältida vigu.

Tihti suhtutakse kunsti teoreetilisse uurimisse halvustavalt nagu mingisugusesse mängu, mis pole kohane tõsisele inimesele, kes peab silmas praktilist eesmärki.

Kord panin tähele, kuidas üks üsna arukas noormees avaldas oma vähiklikku printsiipiaalsust. Eksamil lõi ta matrikli kinni, väljus ja avaldas ukse taga oma arvamust veel selgemini kui auditooriumis.

«Mis sa said, Valeri?»

«Kahel!»

«Mis siis oli?»

«Mul on sellest esteetikast kõrini! Kellele seda vaja on? Kaks sammu sissepoole, kaks sammu väljapoole: kunst on teadvuse vorm, kujund — kunsti vorm... Kas ma sellepärast siis paremini mängima hakkan või? Milleks mulle kõik need Aristotelesed?»

«Kas muusade kasvandikule pole teadust vaja?»

«Kas geeniused ei vaja Hegeleid?»

«Ära ironiseeri! Jah, pole vaja...»

Tõepoolest, kellele ja milleks on esteetikat vaja?

Kõigepealt on esteetikat vaja kunstnikul. Kui palju erineb klassikaline teos oma esialgsest, veel viimistlemata variandist! Mõnikord lausa hämmeldud: kas see on ikka sama autori töö? Miks igaühel ei õnnestu esimest visandit kunsti tippudeni tõsta? Alustagem sellest, et mitte igaüks pole võimeline oma teose juures üle kümne aasta pingsalt töötama nagu A. Ivanov, kui ta maalis oma pilti «Kristuse ilmumine rahvale». Mitte igaüks ei suuda oma romaani lehekülgi ümber kirjutada, nagu tegi seda L. Tolstoi «Sõja ja rahu» puhul, või maalida nagu Repin ka siis, kui käsi on kurbunud. Kuid Beethoven... Ta ei lakanud loomast ka siis, kui jäi kurdiks. Sedöövri loomine nõuab titaanlikku tööd! Tõepoolest: «Geenius on kannatlikkus.»

Kui Fedotov kuulis, et imetletakse tema maali «Leseke» ehtsat loomulikkust ja lihtsust, vastas ta: «Jah, tuleb lihtne küll, kui teed oma sada korda!»

Pole tõelist loomingut ilma meisterlikkuseta, millest Gorki sõnade järgi «üheksa kümnendikku kujutab endast töövõimet». Ja ometi pole kõik need kirjaniku, näitleja või kunstniku olulised ning vajalikud omadused midagi väärt, kui kunstnikul pole maailma kunstikontseptsiooni, maailmavaadet, terviklikku esteetiliste printsiipide süsteemi, mis kehastuvad kujundites. Kunstniku maailmavaade pole tema poolt raamatutest ammutatud filosoofiliste tõdede summa. See kujuneb kunstniku elu jooksul, kui ta vaatleb loodust ja ühiskonda, omandab inimkonna kultuuri, võitleb ja suhtleb maailmaga. Ühelt poolt maailmavaade suunab annet ja meisterlikkust, teiselt poolt aga kujuneb kunstnik nende mõjul loomeprotsessis ka ise. Maailmavaade (mis võib teatavasti olla nii progressiivne kui ka reaktsiooniline) määrab ja reguleerib kunstniku maailmanägemise kogu omapära ja kogu elulise materjali valiku. Siinjuures mõjustab loomingut kõige vahetumalt maailmavaate see osa, mis väljendub esteetilisest süsteemist ja kehastub teadlikult või stiihiliselt kunstniku poolt loodud kujundites.

Looming ja loominguseaduste mõtestamine käivad tavaliselt käsikäes. Maailma suurimad kirjanikud pole inimkonnale kinkinud mitte ainult suurepäraseid teoseid, vaid ka sügavaid mõtteid kunsti olemusest. Aristophanes, Leonardo da Vinci, Shakespeare, Molière, Goethe, Schiller, Tolstoi, Dostojevski jt. olid suured kunsti-meistrid ja ühtlasi ka suured kunsti saladuste uurijad.

Muidugi pole esteetikal otsest utilitaarset tähtsust. Esteetika põhialuste äraõppimisega ei saa veel kunstimeistriks. Me mõtleme loogiliselt tihti loogikaseadusi tundmata. Muuseas kõneles ka Molière'i Jourdin proosas ise seda teadmata. Kuigi üht või teist protsessi juhtivate seaduste uurimisel pole tihti vahetut utilitaarset tähtsust, on sellel siiski sügav praktiline mõte. Loogikaseaduste tundmine ei võimalda mitte ainult teadlikult arutleda, vaid ka arutluste täpsust ja paikapidavust teaduslikult kontrollida, lubab leida loogilise ahela puuduvaid lülisid, mõtlemisvigu jne. Ka esteetika tundmine ei mõjusta kunstnikku ja ta loomingut otseselt ega vahetult. Kuid ta õpetab teadlikult suhtuma kunstiloomingusse ja maailma esteetilisest hõlvamisse.

Esteetika põhialuste tundmine on ühtviisi oluline kunstnikule kui ka lugejale, vaatajale ja kuulajale. Teoreetiliselt arenenud teadvus tajub teost sügavamalt. Võib lugeda nii, nagu seda tegi Tšitšikovi teener Petruška, kes tundis mõnu sellest, et tähed liituvad sõnadeks. Inimest võib paeluda teose väline ilu või haarata süžee keerdkäigud, aga ta võib ka kunstniku kujundliku mõtte ole-

musse tungida. Viimane ongi kunsti tõeline tajumine ja esteetika kujundab sellist tajumisoskust.

Kui inimene on omandanud maailma esteetilise kultuuri rikkused, hakkab ta sügavamalt ja peenemalt kunsti mõistma, lihvib oma kunstimaitset ja kriitilisi otsustusi teose kohta.

Nii kunstnik kui ka mõtisklev lugeja või vaataja puutuvad kokku probleemidega kunsti olemusest ja seaduspärasustest, ilu, ülevuse, traagika ja koomika olemusest, kunstilise kujundi ja kunstimeetodi iseärasustest, kirjanduse, teatri, kino ja teiste kunstiliikide spetsiifikast. Kõiki neid probleeme saab lahendada vaid komplekselt, vaadeldes neid terviklikus teaduslikus süsteemis.

Kas pole aga esteetika tormaka ja praktilise XX sajandi jaoks liiga lühiealine?

Ei! Kuigi see teadus on palju sajandeid vana, on ta üks kõige kaasaegsemaid ja aktuaalsemaid. Esteetika valdkond, kuhu kuuluvad kõige olulisemad filosoofilised probleemid, hõlmab inimese kogu tegevust, sest, nagu rõhutas K. Marx, hõlvab inimene maailma ka ilu seaduste järgi.

Esteetika ei ole tähtis mitte üksnes kunstnikule, kes maalib, vaid ka rätsepale, kes õmbleb ülikonda, tiserile, kes valmistab kappe, ja insenerile, kes konstrueerib autosid. Esteetika tungib laialdaselt tänapäeva inimese töösse, olmesse ja teadvusse ning arendab temas loomealget.

Töö stiimuliteks on ühiskonna arenemise erinevatel etappidel olnud kepp ja vägivald, nälg ja puudus ning lõpuks vabadus ja ilu. Kommunism muudab töö inimese seesmiseks vajaduseks. Selles peitubki üha suurenev tarve kunsti ja esteetika järele, mis äratab inimeses looja. Muidugi ei mõjusta esteetiline kasvatus ainuüksi inimese suhtumist töösse. Ta kujundab inimese kui vaba looja suhtumist maailmasse tervikuna. See on esteetika oluline ülesanne nii tänapäeval kui ka tulevikus. Sellest tuleneb esteetika osatähtsus ühiskonnas selle üleminekul paratamatuse riigist vabaduse riiki.

II. ESTEETIKA MEETOD JA SÜSTEEM

● 1. Meetod. Historismi ja strukturalismi probleemid

Ukski tänapäeva teadus pole mõeldav oma tunnetamisaparaadita, ilma meetodita. Üldfilosoofilisele metodoloogiale toetudes töötab iga konkreetne teadus endas ja oma materjali põhjal välja oma enese mõtlemismeetodi. Esteetika pole ses suhtes erand.

Teaduse kõigis valdkondades vastandub praegu metafüüsilisele «peatunud aja» ja igavesse liikumatusse tardunud maailma ideele ning niisama ühekülgssele absoluutse voolavuse ja aja pideva voolu ideele dialektiline *historismiidee*. Historism läbib nüüdisaegset teaduslikku mõtlemist. Teadused, mis veel eile ei julgenud mõeldagi sellest, et nende objekt võiks ajas muutuda, on tänapäeval ajaloolisteks kujunenud. Sellesse protsessi tõmmatakse paratamatult kaasa ka esteetika. Ta ei saa kujuneda kaasaegseks teaduseks, mis oleks inimteadmiste teiste valdkondade tasemel, kui ta ei lähtuks historismiprintsiibist.

Historismiprintsiip eeldab, et peetakse kinni kolmest tähtsamast tingimusest: esiteks, nähtusi vaadeldakse nende arengus; teiseks, antud nähtust vaadeldakse tema seostes teiste nähtustega ja lõpuks uuritakse ajalugu tänapäeva kogemuste valguses, kasutades ajalooliselt kõrgemaid vorme võtmena madalamate vormide mõistmiseks.

Historism on tänapäeva esteetikas kujunenud selleks sõlmpunktiks, milles on tihedalt põimunud selle teaduse põhiprobleemid.

Historismiprintsiibi tekkimine esteetikas ei ole muidugi selle tulemuseks, et antud teaduses lihtsalt rakendatakse dialektika tõdesid. See printsiip kasvab välja esteetikast endast ja on seotud vajadusega käsitleda tema objekti sügavamalt ja tõepärasemalt. Kunsti kaasaegset seisundit ja tema nüüdisaegseid seadusi tuleb mõista kui midagi sellist, mis on kujunenud ja ajalooliselt tekkinud, kunsti tulevikku aga kui midagi säärast, mis valmib meie silmade all toimivas kunstiprotsessis. Mineviku kunst näitab meile tänapäeva kunsti iseärasusi tema allikate ja kujunemise kaudu. Tänapäev on ajaloolise arengu tulemus. Et seda sügavamini mõista, tuleb uurida kogu protsessi, püüdes iga meie ajastu tähtsat kunstinähtust vaadelda kogu vaimse kultuuri ajaloo valguses.

Historism on vahend teooria ja praktika ühendamiseks ning ainuke tee esteetika käsitamiseks selle tänapäevases mõttes. Mõt-

lemine, mis on tõusnud historismi ja teooria tasemele, ei eelda mitte mõtete illustreerimist kunstifaktide abil, vaid mõtete arendamist faktide baasil. Esteetika teooria peab faktidest lähtuma ja faktidesse suubuma.

Koos tendentsiga mõelda ajalooliselt areneb veel üks niisama kaasaegne tendents, nimelt *strukturalism*, mis ei tundu mulle sugugi viljatuna.

Strukturalism tungib tänapäeval mitmesse esteetikavaldkonda. On tõlgitud A. Moles'i raamat⁸, on ilmunud J. Lotmani töö⁹, samuti pakub huvi L. Stoloritši artikkel¹⁰, milles püütakse ilu ühiskondlikku kontseptsiooni matemaatiliselt väljendada ja luua selle märgimudelit. A. Luk on kirjutanud kandidaadiväitekirja, milles tehakse katset leida lähenemisviis teravmeelsuse modelleerimiseks.¹¹

Teose struktuuris peegeldub ja kinnistub mitte ainult tema kunstiline sisu, vaid kogu tema seaduste süsteem. Strukturalismi seisukohalt kujutab kunstiteos endast märkide süsteemi, kusjuures märgid saab välja selgitada ja neid uurida diskreetse matemaatika ja küberneetika meetodite abil. Kunstiteose märgilise koosseisu uurimine toob kirjandusteaduse tagasi nende ratsionaalsete momentide juurde, mis esinesid meie teadlaste töödes kahekümnendate aastate lõpul ja kolmekümnendate algul. Kuid tänapäeva strukturalismi esindajad püüavad püstitada küsimuse märgi sotsiaalsest ja eetiliseist tähendusest ning vaadelda märki sisuka vormina.

Nüüdisajal esinevas vastupidiste tendentside arengus peitub tänapäeva teaduse ja muuseas ka esteetika dialektiline vastuolu. Strukturalism käsitleb nähtust staatikas, tema horisontaalses lõikes ning matemaatilises ja kvantitatiivses väljenduses, samal ajal kui historismi jaoks on tähtis nähtuse vertikaalne läbilõige, tema areng, kvaliteet. Muidugi jääb meie esteetika üldmeetodiks historism, kuid paljud esteetikaprobleemide tähtsad küljed avalduvad strukturaalanalüüsi kaudu, mis on asjade ajaloolise ja loogilise käsitluse oluliseks täienduseks.

⁸ А. Моль, Теория информации и эстетическое восприятие. М. 1966.

⁹ Ю. М. Лотман, Лекций по структуральной поэтике. Вып. I. Тарту 1964.

¹⁰ Труды по философии, т. VI. Ученые записки ТГУ. Вып. 124. 1962, lk. 124—144.

¹¹ А. Н. Лук, Остроумие (Логико-эстетический и психофизиологический анализ...). Киев 1967.

● 2. Teadus on süsteem

Tänapäeva esteetikas kerkib ikka sagedamini üles teaduslikkuse probleem. See on ka täiesti mõistetav, sest ilmub liiga palju teoreetilisi esseesid, mille väljaütlemata deviisiks on «kunst ja minu maitse» ning žanriks «mõningaid mõtisklusi... üle». Looduse-armastaja imetlussõnad ebatavalise õie kohta võivad meile küll näidata vaimustunud inimese tundlikku hinge, kuid ei saa mitte millegagi botaanikat rikastada. Nii ei rikasta ka esteetikateadust kuigi palju subjektiivsed esseed kunstist.

1956. aastal ilmus ameerika kunstiteoreetiku ning «Esteetika ja Kunstikriitika Ajakirja» toimetaja Th. Munro raamat, mille pealkiri on iseloomulik ja tähelepanuväärne: «Esteetikateaduse eest». Isegi see kodanlik idealistlik esteet kuulutab, et teaduslik meetod on vajalik, ja astub välja nende pseudoteadlaste-esseistide vastu, kes arvavad, et «teooria on sünge» ja «temaga kokkupuutumisel kaob igasugune võlu». «Kui teadus suretab kõik, millega ta kokku puutub, siis ärgem kiirustagem teda rakendama kunstile...»¹² Samal ajal lähtub Munro teaduse definitsioonist, mis on antud Websteri entsüklopeedias «New Internatsional Dictionary»: teaduse ülesandeks ja olemuseks on «faktide vaatlemine ja klassifitseerimine, üldiste seaduste kindlakstegemine». See definitsioon tekitab olulisi vastuväiteid. Isegi suur hulk kogutud õigeid tähelepanekuid, klassifitseeritud fakte ja leitud seadusi ei moodusta veel teadust. Telliskivihunnik pole veel hoone. Hoone koosneb telliskividest, mis on kindlal viisil laotud ja organiseeritud. Nii kujutab ka teadus endast organiseeritud teadmisi ja tähelepanekuid. Ta pole lihtsalt tõdede komplekt, ladu ega pandimaja, pole vaatluste arsenal.

Teadus on süsteem. Teaduse vaenlaseks on eklektika, s. o. kogutud vaatluste selline seletamine, kus ühte faktide rühma seletatakse ühtede printsiipide ja põhialustega, teist rühma aga teistega.

Teaduses on tähtis ühtsete printsiipide ja aluste leidmine. Näiteks Mendelejevi suur avastus seisis selles, et ta leidis printsiibi, mis lubab ühendada ja süstematiseerida keemias kogutud teadmisi. Ja toimus ime: meie teadmised keemiast rikastusid ja laienesid juba varem saadud kogemuste baasil isegi ilma täiendavate vaatlusteta, ainult selle arvel, et teadmised organiseeriti ühtsesse süsteemi. Juba lahendamata küsimuse asukoht teaduse süsteemis annab juhendeid, kuidas küsimust lahendada. Kui aga sedasama küsimust vaadelda «tühjas ruumis», väljaspool tema orgaanilist

¹² Th. Munro, Toward Science in Aesthetics. N. Y. 1956, lk. 4.

seost teiste probleemidega, siis tuleb isegi sellele küsimusele lähenemise viisi leidmiseks pikka aega pimeduses ekselda.

Esteetika kui teadus on kategooriate, üldmõistete ja seaduste süsteem. Tema arenemiseks on vaja avaraid kontseptsioone, mis hõlmavad esteetilise loomust tegelikkuses ja kunstiloomingus, kunsti olemust, kujundilise mõtlemise iseärasusi, maailma esteetilise hõlvamise üldisi seaduspärasusi. Esteetikaprobleeme saab viljakalt lahendada vaid siis, kui need seostatakse teiste probleemidega ning vaadeldakse neid tervikliku süsteemi osana, ühtse metodoloogia baasil. Et esteetikas teaduslikult mõelda, tuleb teoreetilised väited tuletada ühtsetest alustest. Ühtsed dialektilise materialismi printsiibid, millest lähtub marksistlik esteetika, loovadki aluse selliseks tõeliselt teaduslikuks lähenemiseks esteetika ette kerkivatele probleemidele.

Järjekindlalt dialektiline teaduslik süsteem ei tähenda, et see peab olema suletud või lõpetatud. Maailma arenguprotsess on lõpmatu. Pole piire ka maailma hõlvamisel ilu seaduste järgi ja seepärast on kinnine süsteem põhimõtteliselt ebaõige. Viljakas ja perspektiivne saab olla vaid selline süsteem, mis on oma alustelt ühtne ja avatud üha uutele faktidele, mis ei pretendeeri absoluutsele lõpetatusele, vaid püüab haarata endasse kõiki inimkonna kunstilisi kogemusi, esmajoonel nüüdisaegseid kogemusi.

Tänapäeval on esteetika jaoks tähtis erinevate rahvaste kunstipraktika. Nüüd, kus Aasia, Aafrika ja Ladina-Ameerika maad on ülemaailmsesse ajalooprotsessi kaasa tõmmatud, ei ole esteetika europotsentristlikud süsteemid enam kaasaegse teaduse tasemel. Ühtlasi peab esteetika vältima ka ühekülgsust, kus arvestatakse ainult ühe kunstiliigi kogemusi. Literaturopsentrism tuleb ületada samuti nagu europotsentrism. Kuigi on täiesti loomulik, et esteetika kaldub sellise kõige enam uuritud kunstiliigi poole, nagu seda on kirjandus, on ideaaliks, et kõik kunstiliigid oleksid esteetika ees võrdsed, nagu on võrdsed kõik kodanikud seaduse ees.

Kõik ajaloo jooksul omandatud Lääne ja Ida kunstipraktika rikkalikud kogemused peavad leidma seletuse teoorias, mille ülesandeks pole faktide kopeerimine, vaid oskus neist kõrgemale tõusta, haarata neid «linnulennult». Selles suhtes on tänapäeva esteetika arengu jaoks väga olulised ja ilmekad XX sajandi füüsika kogemused: «Relatiivsusteooria on heaks näiteks selle kohta, kuidas areneb teooria. Lähtehüpoteesid muutuvad ikka abstraktsemaks ja elukogemustest kaugemaks. Kuid see-eest läheneme kõige õilsamale teaduslikule eesmärgile: haarata loogilise deduktsiooni abil maksimaalne arv eksperimentaalseid fakte, lähtudes minimaalsest hüpoteeside ja aksioomide hulgast... Teoreetikut peab lubama fantaseerida, sest teist teed eesmärgile jõud-

miseks pole üldse olemas. Jutt pole muidugi mitte sihitust fantaasiamängust, vaid kõige lihtsamate ja loogilisemate võimaluste ning nende järelduste otsimisest. Ainult see, kes on ise selle läbi teinud, teab, mida tähendavad aastatepikkused otsingud pimeduses, mis on täis eelaimusi, rahutust ja kirglikku ootust, üleminekuid veendumuselt jõuetusele, ja lõpuks hüpe, mis toob selguse.»¹³

Lennuk lendab õhule toetudes ja selle vastupanu ületades. Samuti peab esteetikas mõtte suhtuma faktidesse. Faktid on teadusele õhuks ja mõtted tiibadeks. Esteetika üldistab inimkonna kunstilise arengu kogemusi. Ent see areng on lõpmatu. Teadlane ei tohi jätta faktidesse tungimata. Kuid faktide rappa võib ka uppuda: nad ei kannu. Kogu tarkus, mida on vaja õigeks teoreetiliseks lähenemiseks kunstile, seisneb järgmises: tuleb tõusta faktidest kõrgemale, kuid nii, et faktid eitatud kujul kaasas oleksid.

● 3. Süsteemi ühtsus (monism)

On olemas erinevaid süsteeme. Idealistlik esteetika võtab aluseks vaimse elemendi. Tema jaoks tuleneb maailma esteetiline rikkus kas absoluutsest vaimust, jumalast või kunstniku isiksusest ning kunsti areng on talle absoluutse idee üks arenemisstaadiumidest või kunstiteose looja sisemaailma komplitseerituse tulemus. Materialism rõhutab maailma esteetilise rikkuse objektiivset iseloomu ja näeb selle materiaalseid (looduslikke või ühiskondlikke) põhjusi ja allikaid. Kunst on materialistile looduse jäljendamise tulemus (Aristoteles), looduse peegelpilt (Leonardo da Vinci), elu reprodutseerimine ja selle üle otsuse tegemine (Tšernõševski), ühiskondliku olemise peegeldus ühiskondliku teadvuse ühes vormis (marksism).

Tänapäeval eksisteerib Läänes suurel arvul esteetika koolkondi ja koolkonnakesi, kelle üldpilt on kirju. Nad kasvavad ja paljunevad nagu seemned pärast vihma, kuid ilma muutudes kaovad nad niisama kiiresti ja jäljetult. Nad tunnevad moodsust ja seda, kust kunstis tuul puhub, kuid kliima mõiste ei tule neile pähegi ja nad ei püüa kunstiprotsessi haarata selle ajaloolises liikumises. Selles osas olid väga ilmekad IV, V ja VI rahvusvaheline esteetika-kongress, mis toimusid 1960. aasta septembris Ateenas, 1964.

¹³ А. Эйнштейн, Проблема пространства, эфира и поля в физике. Tsiteeritud raamatu järgi К. Зелиг, Альберт Эйнштейн. М. 1964, lk. 60—61.

aasta augustis Amsterdamis ja 1968. aasta augustis Upsalas. Enamik neil esinenud kodanlikest teadlastest isegi ei pretendeerinud ulatuslikele ja üldistavatele kontseptsioonidele.

Milline on siis see printsiip, see element, mis tuleb esteetika kui süsteemi aluseks võtta?

Esteetikat kui teaduslikku süsteemi saab edasi arendada ainult selle baasil, et omandatakse kriitiliselt eelnenud esteetilised kontseptsioonid (jättes alles nende positiivsed küljed). Ning siin on tähtsaimaks ülesandeks esteetika ajaloo uurimine.

Ajaloo on olnud kolm suurt esteetikasüsteemi, millest igaüks on püüdnud universaalselt, ühtse printsiibiga haarata kogu maailma kunstiprotsessi kõigis tema põhilülides ja kõigi külgedega: Aristotelese ja Hegeli esteetika ning Vene revolutsiooniliste demokraatide esteetika.

Kolm marksismile eelnenud terviklikku (monistlikku) esteetikakontseptsiooni on konstrueeritud iga kord sõltuvalt elu ja kunsti vahekorra mõistmisest.

Aristotelesel oli süsteemi aluseks jäljendamise (mimeesi) teooria. Eristades jäljendamise objekti, materjali ja viisi, seletas ta ühtsete printsiipide abil nii esteetilisi kategooriaid ja kunsti loomust kui ka kunstiliike ja -žanre jne. Suure vanakreeka filosoofi süsteem on oma aluselt materialistlik ja eluga seotud, kuid see seos on metafüüsiline ja mehhanistlik.

Hegel võttis oma esteetikasüsteemi aluseks sisu ja vormi, vaimse ja materiaalse elemendi vahekorra. Inimkonna kunstilise teadvuse arengut ja selle staadiume, kunstiliike ja -žanre, esteetika kategooriaid — kõike seda tõlgitakse ta vaimu (sisu) ja materia (vormi) vastastikuse mõju mitmesuguste ajalooliste etappide ja tüüpidega. Sisu edestav vorm tekitab kunsti sümboolse perioodi ja sellele vastava arhitektuuri, tarbekunsti jne. Sisu mahajäämine on koomilisuse aluseks. Vormi ja sisu harmoonia kunsti arengu järgmisel etapil on eriti soodne kujutavate kunstide arenemiseks ja seab esiplaanile ilu kategooria. Edaspidi, romantismi ajal prevaleerib sisu vormi üle (üleva kategooria, muusika ja kirjanduse areng).

Selles grandioosses ja terviklikus süsteemis on kunstiprotsess ülemaailmse protsessi osa (staadium, kus vaim liigub koos materiaalse elemendiga). Kunsti areng tuleneb maailma üldisest arengust, suubub sellesse ja hävitatakse viimase poolt. Lõpuks murrab idee (sisu) läbi puhta vaimsuse riiki ning vabaneb materia (vormist). Saabub filosoofiaajastu ja kunsti areng lõpeb.

Kolmanda tervikliku esteetikasüsteemi lõi Herzen, Belinski, Tšernõševski ja Dõbroljubov. Selle aluseks sai kunstitõe printsiip. Selles süsteemis kujutavad kunstiliigid ja -žanrid endast

erinevaid kunstilisi struktuure, mis kindlustavad tegelikkuse täieliku hõlmamise kogu tema rikkuses. Kunstiajaloo eksisteerinud suunad esinevad siin maailma kujundilise tunnetamise etap-pidena ja kunstitõe tüüpidena ning realism tunnistatakse kunsti-tõe saavutamise kõige viljakamaks meetodiks.

Pole kahtlust, et see esteetikasüsteem on tähelepanuväärne ja meile üsna lähedane. Kuid selles süsteemis puudus ühiskonna arenguperspektiivide teaduslik mõistmine. Revolutsiooniliste demokraatide ideaal osutus ajalooliselt piiratuks.

Marksism muutis esteetikasüsteemi nurgakiviks paljutahulise tegelikkuse, mida vaadeldakse vastavalt sellele, missugune täht-sus on sellel tegelikkusel inimkonna jaoks. Selles esteetikasüsteem-is valgustab kunstitõe kommunismiidee. Süsteemi uueks alu-seks on nähtused, mida käsitletakse ajaloolise arengu kõrgemate ideede valguses, s. o. nende kõige laiemas ühiskondlikus tähendu-ses, lähtudes nende väärtusest inimkonna jaoks. Marksism rajas monistliku esteetika dialektilisele materialismile, tänu millele loodi tõeliselt teaduslik, ajalooliselt muutuv ja paindlik ühine seaduste ja kategooriate süsteem, mis haarab kõiki kunsti ja kunstiloomingu põhiprobleeme.

Esteetikasüsteem kogub endasse inimkonna kunstikogemused ning peab olema võimeline elu ja kunsti uute faktorite mõjul muu-tuma ja arenema. Esteetika areneb ja hakkab ka edaspidi arenema koos iga uue avastusega kunstis kui loov teadus, mis on valmis julgeteks hüpoteesideks, kaugeleulatuvateks oletusteks ja nende «püsivate tõdede» revideerimiseks, mis tegelikult satuvad kunsti-praktikaga vastuollu.

Esteetika on oma olemuselt liikuv, ja on tähtis, et uued teoreet-ilised väited, tähelepanekud ja avastused lisanduksid temasse ta terviklikkust ja monismi rikkumata, vaid hoopis seda kindlusta-des ja süvendades ning soodustades ikka uute nähtuste hõlma-mist.

Historism, mis ei ole suunatud mitte ainult minevikku, vaid ka olevikku ja tulevikku, on võimas esteetika teooria arendamise vahend. Esteetika meetod on lahutamatu seotud tema süsteemiga.

ESTEETIKA

kui kategooriate süsteem



I. INIMESE ESTEETILINE SUHTUMINE MAAILMA

● 1. Mis on kategooriad

Esteetika on kategooriate ja mõistete süsteem. Esteetika kategoo-riad on sõlmpunktid maailma hõlvamisel ilu seaduste järgi. Nen-des on jäädvustatud inimese esteetilise tegelikkusesuhtumise peamised viisid.

Esteetika kategooriad on välja kujunenud inimkonna ajaloo jooksul. Need on tekkinud kogemuste baasil ühiskondlikust prak-tikast. Esteetika kategooriad peegeldavad tegelikkuse ja kunsti olulisemaid esteetilisi seadusi.

Inimene õppis praktikas eristama teravaid esemeid nüridest, ümmargusi ja kerakujulisi piklikest. Kuid oli vaja sajandeid kestnud abstraheriya mõtte suuri pingutusi, et neid mitmesuguste kehade erinevaid omadusi üldistada «vormi» mõistes. Filosoofi-lise mõttekultuuri pikk areng andis sellele avarale mõistele veelgi universaalsema tähenduse. Selgus, et nii maakeral, kivil, puul, teaduslikul mõistel kui ka kunstiteosel on oma vorm. Ruumi ja

äega hakati mõistma mateeria eksisteerimise vormidena. Nii omandas sõna «vorm» filosoofilise kategooria tähenduse. Niisamuti kujunesid ka teised filosoofilised kategooriad: nähtumus, olemus, sisu, kvantiteet, kvaliteet jt. Kujunesid välja ka esteetika kategooriad: ilu, ülev, traagiline, koomiline, inetu, madal, hirmus jt.

Esteetika kategooriates on jäädvustatud praktika pikaajalise üldistamise ja inimkonna abstraheriva mõtte arengu tulemused, mis üldistavad ja kinnistavad teadmisi tegelikkuse ning kunsti kõige üldisematest ja olulisematest omadustest. Nende sisu ja piirid peavad olema määratletud ning samal ajal ka liikuvad ja paindlikud, muidu ei saa nad haarata maailma kogu tema keerukuses ja rikkuses.

Tähtsad esteetilised omadused ja neile vastavad kategooriad on tingitud ühiskondlikust praktikast ning seetõttu ajalooliselt muutuvad. Kunsti arenedes ilmneb üha uusi esteetilisi omadusi.

Meie ajaarvamise esimestest sajanditest pärinevas vanaindia esteetikatraktaadis «Natyasastra», mille arvatavaks autoriks on tark Bharata, püstitatakse «rasade» (esteetiliste kategooriate) mitmekesisuse probleem. Traktaadis on loetletud kaheksa sellist kategooriat: armastus, koomilisus, vastikus, imetus, kaastunne, õudus, kangelaslikkus, hirm. Hilisemad india esteetikud lisasid neile veel kaks «rasat» — rahunemise ja sõbralikkuse. Vanadel kreeklastel seisis esteetilisest omadustest esiplaanil ilu ja traagiline ning alates Lukianosest koomiline. Keskaja kunstis aga ülevus, renessansiajastul samuti ülevus, heroilisus ja veetlevus. Sentimentalism kirjanduses rõhutas uut esteetilist omadust — liigutavat, ning XIX sajandi realistlik kirjandus dramatismi. Kui näiteks klassitsistlik kunst oli esteetiliselt ühetähenduslik, siis realismi iseloomustab erinevate esteetiliste omaduste vastastikune toime ja läbipõimumine, kuju paljutahulisus.

● 2. Esteetiline kui üldinimlik väärtus

Esteetiline on esteetika kõige avaram ja üldisem kategooria. Ilu, inetus, ülevus, madalus, traagiline, koomiline, dramaatiline ja teised taolised omadused on üksteisele lähedased. Esteetiline kujutab endast seda ühist, mis esineb nendel omadustel. Misugune on siis esteetilise olemus?

Esteetilise olemuse kohta on inimõtte ajaloos olnud erinevaid seisukohti.

Objektiivne idealism peab esteetilist tegelikkuse omaduseks, mis tekib, kui tegelikkust hingestab jumal (Augustinus) või idee (Platon, Hegel).

Subjektiivse idealismi jaoks on tegelikkus «esteetiliselt neutraalne», ilu, traagilise või koomilise allikas on indiviidi hinges. Niisuguse seisukoha järgi tekib esteetiline tänu sellele, et inimene oma vaimset rikkust tegelikkusele «laenab» (J. Paul-Richter), projitseerib (N. Hartmann), end sellesse «sisse tunneb» (B. Croce). Teiste sõnadega: objekt eksisteerib oma esteetilise tähendusega ainult tajuva subjekti jaoks.

Viimaste aastate diskussioonides on välja kujunenud kaks materialistlikku seisukohta. Uhe, nn. «loodusliku» seisukoha kaitsjad väidavad, et tegelikkuse esteetilised omadused on samasugused looduslikud omadused nagu eseme kaal, sümmeetria, värv. Niisugusest ilu mõistmisest lähtuvad prantsuse materialistid.

Teine, «ühiskondlik» seisukoht käsitleb esteetilise olemust nähtuste objektiivse ja ühiskondliku omadusena, mis on tingitud nende korrelatsioonist ühiskonna eluga.

Selgitamaks esteetilise olemust tuleb vastata järgmistele olulistele küsimustele: milles avaldub esteetilise suhte objekti reaalsus, milline on siin ühiskondliku praktika osa, kuidas on esteetiline seotud utilitaarsega.

Esteetilise mõtte ajalugu tunneb otse vastupidiseid arvamusi nendes küsimustes.

Näiteks samastas Sokrates esteetilise (sealhulgas ilusa) kasulikuga. Kunstipäraselt ehitud kilpi, mis kaitseb halvasti vaenlase vastu, ei saa tema arvates ilusaks pidada. Ja vastupidi, ilus on oma põhifunktsioonile hästi vastav väärtusetu kaunistusega kilp.

Sokratese kontseptsioon on tähtis seetõttu, et see seob ilu definitsiooni ühiskondliku praktikaga, kuigi teeb seda naiivselt ja lihtsustatult. Aga sel seisukohal on ka oma nõrkus. Näiteks on raske nõustuda Sokratese äärmusliku seisukohaga, mis viib tema kontseptsiooni loogilise lõpuni: sõnnikukorv on ilus, kui ta on kasulik.

Esteetilise olemust otsiti ka Sokratese utilitarismile vastupidises suunas. India filosoof Šankara (IX saj.) rõhutas, et esteetiliselt tajutavat iseloomustab rahu, soovide puudumine, omakasupüüdmatlus, altruism.

Kant väitis, et kui me objekti esteetiliselt tajume, siis suhtume sellesse esiteks omakasupüüdmatult, mis on moraalse või praktilise suhtumisega võrreldes põhimõtteliselt erinev. Teiseks tekitab selline suhtumine mõnu «ilma mõisteteta», kolmandaks tajub indiviid objekti otstarbekust «ilma eesmärki kujut-

lemata», neljandaks vaatleb ta seda «paratamatu naudingu objektina».¹

Saksa filosoof pöörab siin tähelepanu esteetilise spetsiifikale ja eraldab selle utilitaarsest, kuid absolutiseerib seda asjaolu nii-võrd, nagu poleks inimesel esteetilise naudingu objekti vastu üldse mingit praktilist huvi.

Seega kujunes esteetika ajaloos omapärane antinoomia: ilu on kasulik ja — ilu on kasutu. Kuidas seda vastuolu lahendada? Sisaldavad ju mõlemad väited nii tõest kui väära.

Kas ilus ja esteetiline on kasulik? Jah, kahtlemata. Sellel printsiibil rajaneb inimese esteetilise tegevuse kaasaegne areng oma paljudes valdkondades. Piisab, kui meenutada utilitaarse ja esteetilise ühtsust tänapäeva arhitektuuris, ja näib, et Sokratesega tuleb tingimusteta nõustuda. Aga kui Sokratesel oleks absoluutselt õigus ja ilu oleks tõesti kasulik, siis oleks õigus ka ühel A. Tolstoi kangelasel, dekadendist kunstnikul Sapožkovil, kes eitas Milose Venuse ilu sellepärast, et temast pole võimalik otsest kasu saada.

Kas ilus ja esteetiline on kasutu? Jah, kahtlemata. Me imetleme ju lille ilu omakasupüüdmatult. Kuid Kanti väide on vastuolus tänapäeva tööstuskunsti praktikaga, mis püüab valmistada esemeid nii, et need oleksid ühtlasi kasulikud ja ka ilusad.

Esteetiline tegevus on omra esimestest sammudest peale olnud ülimalt praktiline tegevus, mis lähenes mõnikord isegi vahetult utilitaarsete ülesannete lahendamisele, kuid millel on alati olnud ka ulatuslik ühiskondlik eesmärk.

Ürgaegsete suguharude olemasolu sõltus küttemise edukusest. Ja inimestele osutus äärmiselt vajalikuks terav tähelepanuvõime, loomade anatoomia, kommete ja harjumuste tundmine. Kõiki nende kogemusi üldistasid ja kinnistasid koopaseintele tehtud joonistused. Nende joonistustega harjutas kütt oma kätt ja silma. On ka iseloomulik, et küttivad suguharud ei pööranud oma joonistustes kuigi suurt tähelepanu neid ümbritsevale taimestikule, vaid keskendusid loomade kujutamisele.

Kui naudime metsa ilu, siis me muidugi ei arvesta, mitu kuupmeetrit küttepuid sellest võiks saada. Kuid me tajume metsa esteetilist väärtust just seepärast, et kõik meie kogemused selle loodusvaldkonnaga suhtlemisel ja kõik inimkonna eelnenud kogemused, mida me keele, teaduse ja kunstide kaudu oleme omaks võtnud, veenavad meid selles, et mets on suure ühiskondliku väärtusega objekt. Jah, sel hetkel, kui me silmapiiril paistvat

metsa esteetiliselt tajume, pole meile sellelt metsalt konkreetselt midagi vaja. Kuid meie tajus on välja kujundanud inimkonna kogu praktika ja see sajandeid kestnud praktika kinnitab veenvalt, et metsast saadakse kütust, ehitusmaterjali, paberit ja riidet, et mets annab nii varju kuumadel päevadel kui ka karusnahka, seeni ja marju ning lõpuks isegi hapnikku, mida me hingame. Mets on inimestele sõna otseses mõttes niisama vajalik nagu õhk. Ja seetõttu on kerge mõista, et tema esteetilise väärtuse taga peitub praktiline väärtus. Lõppkokkuvõttes veenavad kõik meie varasemad elukogemused meid selles, et mets on inimkonna hüve. Ja selle taga, et me metsa esteetiliselt tajume, peitub just see antud hetkel tunnetatav või mittetunnetatav veendumus. Kuid esteetilise tajumise momendil võib objekti praktiline väärtus paikneda meie teadvuse ääremail, sest meie tajus on omakasupüüdmatu ja ühtlasi kasulikkust arvestav.

Me ei pea esteetilise naudingu objektist huvitatud olema, sest antud hetkel pole meil naudingu objektist midagi vaja. Kuid me oleme esteetilisest objektist alati huvitatud kui inimkonna esindajad, kelle suhtes sellel objektile on suur väärtus.

Iga ese on nii- või teistsugustes suhtes teiste esemete ja nähtustega. Näiteks kasepuu on tule suhtes põlev aine. Külmetava inimese jaoks on see kütus ja ehitusmaterjal. Ühtlasi ei ole kase utilitaarset tähtsust mitte ainult üksikisiku jaoks, vaid sellel on väärtus kogu inimkonna jaoks. See väärtus on nagu integraal, nagu lõpmatu summa kasepuu lõpmata väikestest utilitaarsetest rakendustest. Lõppkokkuvõttes pole ilus objekt meie jaoks mitte ükskõikne, vaid meeldiv, ihaldatav ja väärtuslik.

Inimene ei naudi ilusat mitte janu või nälja kustutamiseks. Esteetilise tajus puhul eksisteerib kõrgemat liiki huvitatus, mis saab tekkida alles siis, kui inimese vahetud vajadused on rahuldatud, ja selle tingib keerukas ühiskondlike huvide süsteem, mis on sageli kaugel utilitaarsetest vajadustest.

Plehhanov rõhutas, et inimese huvi esteetiliselt tajutava objekti vastu on ühiskondlikku laadi. Samas suunas arenesid ka Tšernõševski otsingud, kes ütles kunsti objekti iseloomustades, et see kujutab endast midagi sellist, mis inimesele elus üldist huvi pakub.

Omakasupüüdmatuse ei tähenda sugugi, et puudub igasugune huvitatus. Just omakasupüüdmatuse viib selleni, et inimese huvitatus tegelikkuse esteetilisel hõlvamisel on tingitud ühiskondliku praktika kogu rikkusest ja mitmekesisusest. Esemete ja nähtuste avar ühiskondlik ja praktiline tähtsus ongi tegelikult esteetiline.

Järelikult objekti esteetiliselt tajudes hindame tema väärtust inimkonna jaoks. *Esemete ühiskondlik tähtsus, nende olulisus*

¹ Vt. И. Кант, Критика способности суждения. Спб. 1898, lk. 51, 63, 85, 92.

inimeste elus, nende võime hõlvamisobjektiks olla moodustabki nende esteetilise väärtuse aluse. Maailma «esemelisus», materiaalsus ja terviklikkus, tema esemete määratletus ja konkreetne meelelisus on esteetiliste omaduste looduslik alus. Tänu ühiskondlikule tootmisele haaratakse maailma nähtused inimese huvide sfääri ja need muutuvad inimkonnale tähtsaks.

Esimesel pilgul võib näida imelik, kuidas saab lilledel, metsal ja tähtedel ühiskondlikku tähtsust olla. Ent nii võib näida vaid inimesele, kes ei arvesta ühiskondliku tootmise kõikehõlmavat mõju tegelikkusele. Tootmine haarab ju esemed oma valdkonda ja seab nad kindlasse vahekorda inimestega. Ammu enne kosmilise ajastu algust moodustasid inimese huvisfääri isegi meist kauged taevakehad: nende järgi orienteerusid rändajad, arvestati aega, koostati kalendreid, määrati aastaaegu ning külvi- ja koristusaegu.

L. Stolovitš märgib õigesti, et loodus eksisteerib inimese teadvuses ühtede või teiste sotsiaalsete tingimuste valguses. Nähtuse esteetiline väärtus ei sõltu mitte ainult tema looduslikest omadustest, vaid ka nendest ühiskondlikest tingimustest, milles ta esineb. Loodus on muidugi inimese suhtes «ükskõikne». Kuid seda ei saa öelda looduse ilu kohta. Kuld avaldab inimesele kindlat esteetilist mõju niihästi «teataval määral loomupärase maapõuest saadud puhta valgusena»,² nagu ütles K. Marx, kui ka raha kehas-tava metallina. Seepärast kõlabki vietnami rahvatarkus: «Kuld on kollane, kuid süda läheb temast mustaks.» Oma artiklis «Ilu kui väärtus ja ilu väärtus» kirjutab L. Stolovitš: «Kui kulla ja hõbeda esteetilised omadused lihtsalt nende värviomadustega kokku langeksid, siis poleks üldse vajadust kasutada terminit «esteetiline omadus». Elektromagnetilised omadused, mis on värviaistingute aluseks, eksisteerivad muidugi omaette. Seepärast nimetataksegi esteetilisi omadusi esteetilisteks, et need apelleerivad inimese esteetilistele vajadustele. Samastada esteetiline omadus läikega, nagu seda teevad mõned esteetikud, tähendab pidada kullaks kõike, mis hiilgab, ja sattuda vastuollu tuntud vanasõnaga.»³

Esteetiline on üldinimlik. Aga kas poliitiline või eetiline pole seda? Nagu kirjutas V. I. Lenin, vaatleb poliitika nähtusi klassivahekordade seisukohalt. Eetika käsitleb nähtusi, võttes aluseks nende tähtsuse antud ühiskonna jaoks. Esteetika jaoks eksisteerib objekt tema üldinimliku tähtsuse kaudu. Muidugi ei tähenda see, et esteetilisest hinnangust puuduks rahvuslik või klassimoment. Inimene lähtub alati ajaloo poolt tingitud kogemustest. Kunsti-

² K. Marx, Poliitilise ökonomia kriitikast. Tallinn 1965, lk. 116.

³ L. N. Stolorowitsch, Die Schönheit als Wert und der Wert der Schönheit. «Deutsche Zeitschrift für Philosophie», 1966, H. 12, lk. 1481.

teadvus on määratud klasside ja sotsiaalsete rühmade vajadustega ja väljendab seetõttu alati üht või teist parteilist või klassipositsiooni. Seejuures võib klassipositsioonilt lähenemine tõelist esteetilist väärtust avada kas piiratumalt või täielikumalt ja adekvaatsemalt. See sõltub klassi iseloomust, tema kohast ühiskonnas, sellest, kas tema huvid ühiskonna huvidega suuremal või väiksemal määral kokku langevad (või vastuolus on). Rahvuslik, üldinimlik ja klassimoment on olemas ka nähtuse poliitilises või eetilises tajumises, kuid siin langeb rõhk ainult ühele neist momentidest, üks neist muutub määravaks. Ja seal, kus eetiline taju ulatub üldinimlike printsiipideni, sulab ta kokku esteetilise tajuga. Seda pidaski silmas Gorki, kui ta väitis, et esteetika on tuleviku eetika.

Esteetiliste väärtuste üldinimlikule iseloomule juhtisid korduvalt tähelepanu marksismi-leninismi klassikud. Nende teostes leiame palju väiteid selle kohta, et klassikalise kunsti suurteostel on aegumatu väärtus, kuigi nad on loodud teisel ajastul. Nii jääb kreeka kunst K. Marxi sõnade järgi meile «normiks ja saavutamatuks eeskujuks». V. I. Lenin rõhutas, et kunstiteostele ja esteetilistele väärtustele tuleb läheneda revolutsiooni ja klassi seisukohalt, kuid märkis ühtlasi nende üldinimlikku tähtsust. «Ilusat tuleb säilitada, teda tuleb eeskujuks võtta, temast tuleb lähtuda isegi sel juhul, kui ta on vana,» ütles V. I. Lenin vestluses C. Zetkiniga.⁴ Lenin suhtus üsna kriitiliselt nendesse pseudorevolutsioonilistesse «kukutajatesse», kes eitasid klassikalist kunsti, mis olevat «vananenud». V. I. Lenini arvates on üldinimlike väärtuste tõeliseks peremeheks ja pärijaks proletariaat, rahvas, kes on võitnud revolutsiooni ning kelle eesmärgid ja ülesanded vastavad inimkonna progressiivse arengu huvidele.

Nähtusi esteetiliselt hinnates näeb inimene, missugusel määral ta maailma valitseb. Seda valitsemise määra ei tingi mitte ainult objekti iseloom, vaid ka inimese kui ühiskondliku indiviidi omadused. Teiste sõnadega sõltub ta sellest, milline on ühiskonna ja tootmise arengu tase ja iseloom. Viimane määrab lõppkokkuvõttes ära esemete looduslike omaduste ühiskondliku tähtsuse ja esemete esteetilise iseloomu. Looduse esteetiliste omaduste tajumine sõltub alati sellest, millisel määral on inimene loodust mõistnud ja hõlvanud, hõlvamise laadist ja astmest.

Inimese ühiskondliku praktika avardamine toob kaasa esteetiliselt hinnatavate nähtuste valdkonna laienemise (näiteks renessansiajastul hakkasid kunstnikud aktiivset huvi tundma maastiku vastu) ning selle tulemusena esteetilise mõistmine muutub.

⁴ V. I. Lenin kirjandusest ja kunstist. Tallinn 1964, lk. 647.

Esteetilise selline käsitus annab võimaluse käsitleda ühtse süsteemi raames kunsti üldise teooria ja ilu seaduste järgi maailma hõlvamise põhiprobleeme.

Kunsti objektiks on tegelikkus oma esteetilisest rikkusest, oma väärtuslikkusest ühiskonna jaoks.⁵ Seepärast on klassikaliste kunstiteoste pikaajalisus mõistetav: nendes on omaaegseid esemeid ja nähtusi antud esteetiliselt, arvestades nende kõikehõlmavat tähtsust kogu inimkonnale.

Ilma sellise suhtumiseta objektisse muutub teos retooriliseks ja deklaratiivseks. Kunstnik peab elust võetud materjalisse suhtuma just esteetiliselt. Utilitaarselt praktiline ja mitteesteetiline nähtustele lähenemine ei tekita mitte üksnes stampe, vaid põhjustab ka kunsti spetsiifika kadumist, rikub kunstilist taju.

Tegelikkuse esteetilised omadused on kunstilise kuju eluliseks aluseks. Et esteetiline huvi on avar, hõlmatakse nähtus igakülgsest, seda tajutakse tervikuna ja konkreetsel meelelisel kujul. Kunsti kujundlikkuse vajalikkus peitub nähtuses endas ja kunsti praktika iseloomus.

Esteetiline tunne käsitleb nähtust tema kõige avaramalt mõistetud ühiskondliku tähtsuse kaudu, mis tal on kogu inimkonnale, s. o. vaatleb nähtust ajaloolise arengu kõrgemate eesmärkide valguses. Kui esteetilise loomust selliselt mõista, saame teda iseloomustada kunsti objektina. Ühtlasi saame võimaluse lahendada kunstimeetodi iseärasuse probleem, sest meetod kujutab endast selle objekti teatavat analoogi. Edasi annab esteetilise õige mõistmine võtme tema eri kujude (ilu, ülevuse, traagilise ja koomilise) olemuse ning iseloomu mõistmiseks ja lõpuks kunsti liikide ning -žanride probleemi lahendamiseks.⁶

⁵ Küsimuse selline asetuse eeldab, et filosoofiliste ja poliitiliste ideede tungimine kunsti on paratamatu ja viljakas ega riku kunsti spetsiifikat.

⁶ Vt. selle kohta J. Borevi raamatut «Введение в эстетику». М. 1965, lk. 32–37.

II. ESTEETILISTE OMADUSTE MITMEKESISUS

● 1. Ilu

Poeet imetleb naise ilu ja kirjutab:

«On teisi armastada rist,
sa oled kaunis vigureita,
su ilu saladus jääb vist
ka elu mõistatuse peita.»

Ilu saladus on ka elu saladus.

Surmavast haigusest kurnatud H. Heine väljus ühel 1848. aasta kevadpäeval päikesest säravale, rohelusega palistatud Pariisi bulvarile. Ta sai jagu oma nõrkusest ja jõudis Louvre'isse Milose Venuse kuju juurde. Kuju vaatas teda kaastundlikult ja Heinele näis, nagu oleks jumalanna tahtnud öelda: «Kas sa ei näe, et mul pole käsi ja ma ei saa sind aidata.» Poeet läks Louvre'isse eluga hüvasti jätma. Eluga jumalagajätt tähendas talle hüvastijätku iluga.

Ilu saladus on inimkonda sajandeid erutanud. Selle kohta on palju igasuguseid arvamusi avaldatud. Kuid põhimõttelisi lahendusi pole antud just sageli.

Sumerite tsivilisatsioon on üks vanemaid, võib-olla teadaolevatest isegi kõige vanem. Sellel tsivilisatsioonil on kirjandusmälestisi juba XXX–XXV sajandist e. m. a. See vana kultuur tundis paljusid vanadel kreeklastel või piiblis esinevaid probleeme, süžeesid ja ideid ning mõned neist on otse selle kultuuri ideedest tekkinud. Sumeritele kuulub esimene inimkonna ajaloos teadaolev vaidlus ülitähtsa esteetikaprobleemi üle: kas ilu on seotud praktilise kasuga. Vaidluses «Suvi ja talv ehk Enlil valib jumalat, kes oleks põlluharijate kaitsjaks» on jutt sellest, kuidas jumal Enlil soovis maa peale küllust tuua ja lõi kaks venda: Emeši (Suve) ja Enteni (Talve). Vendade vahel puhkeb vaidlus selle üle, kumb neist on ilusam.

Õhu valitseja jumal Enlil mõistis vaidlevate poegade üle õigust ja andis esikoha kõige kasulikumale.

«... Vett, mille vood toovad elu tervele maale, käsutab Enten, põlluharija jumal, tegude algmine põhjus.
Kuidas küll, poeg Emeš, end vend Enteniga võrdled!
... Emeš Enteni ees nõtkutas põlvi, pöördus ta poole palves, kandis ta majja nektarit, veini ja õlut.

Emeš kinkis vennale kulda ja hõbedat, lasuriiti.
Kui vennad ja sõbrad rõõmsalt nad valasid viinaohvrit...
Tõelis, mis tekkis Emeši ja Enteni vahel,
tõeline põllutöö jumal Enten näitas, et võitis Emeši,
... kiidetud olgu isa Enlil!»⁷

Siin on esteetikakontseptsioon, mis eelneb Sokratese omale: kõige kasulikum on kõige ilusam.

Veel selgemini avaldub utilitaarse ja esteetilise väärtuse samastamine poeem-dispuudis «Inanna valib abikaasat».

Päikesejumal Utu veenab oma õde jumalanna Inannat abielluma karjaste jumala Dumuziga. Inanna keeldub ja eelistab põlluharijate jumalat Enkimdud, kes «kasvatab külluses vilja».

Sellele otsusele vastab karjaste jumal, argumenteerides põhjalikult enda kasuks:

«Ons põllumees minust parem? Ons põllumees minust parem?
Mille poolest on põllumees minust parem?
Enkimdud kuuluvad kanalid, tammid ja ader,
milles ta rikkam on minust, milles põllumees rikkam on minust?»⁸

Edasi tõestab karjaste jumal, et ta on põlluharijate jumalast rikkam ja kasulikum: kui viimane annab head leiba, siis tema seevastu magusat juustu, ubade asemel väikesi juustukesti ja koort jne. Kogu see argumentatsioon kasulikuma üleoleku heaks kõlab kui ülistuslaul väärilisemale ja ilusamale. Ning Inanna valik langeb karjaste jumalale. Loomapidamise majanduslik kasulikkus annab siin karjaste jumalale suurema ilu ja vastavalt ka suurema õiguse astuda päikesejumala perekonda ning saada Inanna abikaasaks.

Nagu sumerite oma, pole ka Vana-Egiptuse tsivilisatsioon meile pärandanud spetsiaalseid traktaate esteetikast. Ent kirjan-dusteostes, hümnides jumalatele ja vaaraode elulookirjeldustes on palju sügavaid teoreetilisi ideid kunsti olemuse ja maailma esteetiliste omaduste kohta.

Keskmisest kuningriigist pärineval Vana-Egiptuse papüürusel iseloomustatakse Niilust kõigi hüvede, rikkuste ja rahva elu ehda allikana. Selles hümnis Niilusele kuulutatakse:

«Kalade kuningas, lindude juht...
Otra tal loob, kasvatab emmerit,
templites korraldab peo.
Vaibub ta vool, siis kinni jääb hing
ja kahvatub inimpalg,
hävivad jumalate ohvrid
ja miljoneid inimesi hukkub...»

⁷ Vt. C. H. Kramer, История начинается в Шумере. М. 1965, lk. 165.

⁸ Vt. sealsamas, lk. 166.

Kui tõusevad vood, üle maa käib juubeldus,
täis rõõmu kõik elav
ja hambad on naerul...
Toob vilja ja ohtrasti toitu,
loob kõike, mis kaunis...»⁹

Ilu näidatakse siin kui elu ja tema hüvede loomist ning jätkamist.

Vanad egiptlased käsitasid ilu stiihiliselt materialistlikult. Nad kinnitasid, et ilu on elu ise. Hümnis päikesejumal Atonile (selle kummardamine algas Amenhotep IV = Ekhnatoni ajal) öeldakse selle kohta järgmist:

«Sa annad elu südameile oma
iluga, mis ise ongi ju elu.»¹⁰

Kogu antiikset esteetikat läbib idee, et maailm on ilus. Vanakreeka natuurfilosoofide maailmavaates polnud jälgegi kahtlusest maailma eksisteerimise objektiivsuses ja tema ilu reaalsuses.

Vanakreeka esteetika moodustas ühtse teadmise osa. Paljude teaduste alged polnud veel kujunenud tervikliku inimtunnetuse iseseisvateks harudeks. Ilu tähendas esimestele natuurfilosoofidele kosmist ilu, universumi üldist ilu ja harmooniat. Esteetika ja kosmoloogia moodustasid nende õpetuses terviku. Vanakreeka natuurfilosoofid nimetasid maailma kosmoseks. (See sõna tähistas samaaegselt universumit, maailma, kaunistust, ilusat, rõivastust, ilu, korda, harmooniat. Pole juhus, et sõnadel «kosmos» ja «kosmeetika» on üks tüvi.) Uldisesse maailmapilti kuulus kujutus tema harmooniast ja ilust.

Vanakreeka natuurfilosoofide vaated panid aluse esteetilise mõtte järjepidevusele. Pütaagorlaste jaoks oli maailm harmooniline kosmos. Ilu mõistet ei seostanud nad mitte ainult üldise maailmapildiga, vaid ka vastavalt oma filosoofia moraalsele ning religioossele suunitlusele ja ka hüve mõistega.

Muusikalist akustikat käsitledes püstitasid pütaagorlased probleemi toonide vahekorra ja püüdsid seda vahekorda väljendada matemaatiliselt: oktaavi võnkesageduse suhe põhitooni omaga on 2:1, kvindil 3:2, kvardil 4:3 jne. Ilu on harmooniline. Seal, kus vastandid esinevad «parajamõõdulises segus», on hüve ja tervis. Võrdne ja mittevastuoluline harmooniat ei vaja. Harmoonia esineb seal, kus on ebavõrdsust, kus mitmekesisus moodustab ühtsuse. Harmoonia muusikas on maailmaruumi harmoonia erijuhus, on selle väljendus helides.

⁹ Vt. М. Э. Матъе, Древнеегипетские мифы. М.-Л. 1956, lk. 92.

¹⁰ Vt. История древнего мира, т. I. Древний Восток. М. 1937, lk. 276.

Pütaagorlased arendasid «sfääride harmoonia» õpetust. «Kogu taevas kujutab endast harmooniat ja arvu.» Planeete ümbritseb õhk ja nad on kinnitatud läbipaistvate sfääride külge. Sfääridevahelised kaugused suhtuvad üksteisesse rangelt harmooniliselt nagu oktaavi helid. Planeetide liikumisel tekib heli, mille kõrgus oleneb planeedi liikumiskiirusest. Kuid meie kõrv pole võimeline sfääride ülemaailmset harmooniat tabama. Need pütaagorlaste fantastilised ettekujutused on tähtsad kui tõendid naiivsest ja stiihilisest veendumusest, et universum on kaunilt kõlav harmoonia.

Herakleitos käsitleb ilu dialektiliselt. Tema jaoks pole harmoonia mitte staatiline tasakaal nagu pütaagorlastel, vaid liikuv, dünaamiline seisund. Vastuolu on harmoonia looja ja ilu olemasolu tingimus: lahkuminev ühineb, kauneim üksmeel tekib vastanditest ja kõik toimub riiu tõttu. Pingul vibu või lüüra kaks otsa tekitavad oma eemaldumispüüdes üksmeelse tegevuse. Herakleitos näeb selles võitlevate vastandite ühtsuses harmoonia eeskuju ja ilu olemust.

Herakleitos püstitas esimesena esteetika ajaloos küsimuse ilu tajumisest: ilu pole kättesaadav arvutuste või abstraktse mõtlemise teel, teda tunnetatakse intuiitiivselt, kaemuslikult.

Teine antiikkreeka materialist Empedokles arvas, et maailm koosneb neljast algelemendist: tulest, õhust, veest ja maast. Neid ühendab armastus ja lahutab vaen. Empedoklesel loob armastus harmoonia ja ilu ning vaen kaose ja inetuse. Siin ilmneb samuti kosmogoonia ja esteetika ühtsus.

Empedoklese natuurfilosoofiast läbib evolutsionismiidee. Empedoklese arvates oli esimeseks arenemisperioodiks eraldi seisvate üksikelundite periood. Siis eksles hulk kaelteta päid, hulkusid ringi paljad õlgadeta käed, liikusid silmad, millel puudus laup. Seejärel hakkasid need elundid juhuslikult ja kaootiliselt ühinema ning saabus koletiste ajastu. Kolmandal perioodil tekkisid terviklikud olendid, kuid nende elundid olid ühendatud nii, et selles puudus ilu ja harmoonia. Ja alles Empedoklese kaasaeg lõi loomad ja inimesed, kes olid otstarbekalt ja harmooniliselt organiseeritud. Seega on elusolendite evolutsioon Empedoklese järgi ühtlasi ka maailma esteetiline täiustumine. Madalamalt kõrgemale liikumise protsessi vaatles ta ilu ja harmoonia tekkeprotsessina.

Antiikkreeka atomistil Demokritosel oli ilu esteetika kooskõlas tema esteetiliste vaadete ja utilitarismiprintsiibiga. Ta arvas, et inimene peab püüdlema õnne ja heaolu poole: «Inimese jaoks on kõige parem, kui ta püüab veeta oma elu nii, et talle saaks osaks võimalikult palju heaolu ja võimalikult vähe muret; ta

saavutab selle, kui ta ei hakka otsima naudingut selles, mis on surelik.» Tema arvates «ei tule püüelda mitte igasugust naudingut, vaid ainult sellist, mis on seotud iluga». Ilu määratlemisel rõhutab Demokritos selle seost mõõdu ja kooskõlaga: «Sellele, kes ületab õige mõõdu, võib kõige meeldivam muutuda eba-meeldivaks.»

Ilu mitmekülgse iseloomustuse leiame Platoni dialoogides. Näiteks dialoogis «Hippias suurem»¹¹ läheb Platon eelkäijatest kaugemale ega otsi vastust küsimusele «Mis on ilus?», vaid küsimusele «Mis on ilu?», püüdes iseloomustada ilu olemust ennast. Platon seab oma teoses vastamisi kaks tegelast: Hippia ja Sokratese. Viimane püüab suunavate küsimustega viia oma oponenti probleemi õige lahenduseni.

Sokrates küsib: «Mis on ilu?» Hippias vastab: «Ilus neiu on kahtlemata midagi ilusat.» Teoreetiliselt on see vastus huvitav selle poolest, et viitab ilu uurimise lähtemomendile: sellele, et ilus on konkreetne (üksik). Kuid ilus pole ainult konkreetne ega üksik, ilusad võivad olla paljud nähtused. Sokrates rõhutab seda, kui ta Hippiaale vastu vaidleb: «... aga kas ilus mära... ilus lüüra... ilus pott pole midagi ilusat?» Ta viib oma vestluskaaslaste järelmõtte, et ilus on midagi üksikut, mis on omane paljudele ja milles seetõttu esineb ka üldist.

Ent Hippiaale näib, et on ebasobiv ilusat naist ja potti koos käsitleda. Seoses sellega näitab Sokrates ilu suhtelisust: eseme ilu määra leidmiseks on tähtis teda kõrvutada teiste esemetega. Sokrates meenutab Herakleiose ütlust: «Ka kõige ilusam ahv on inimesega võrreldes inetu, ka kõige kaunim inimene on inetu, kui teda võrrelda jumalaga.»

Hippias püüab leida absoluutset ilu ja arvab, et see on kuld («kõik, mis kullaga kokku puutub, muutub sellest kaunimaks ja näib ilusana»). Kuid Sokrates tõestab talle, et ilus on ainult see, mis on sünnis ja sobiv, mis sõltub asjaoludest. Pheidias ei teinud ju ilusat Athena kuhu mitte kullast, vaid elevandiluust. Veelgi enam: savipoti juures on viigipuust lusikas ilus ja kuld-lusikas inetu. Kuid võib-olla on ilus see, mis on harilik, normaalne, üldiselt omaks võetud, sajandite kestel kujunenud elukulg, mida pühitsevad traditsioonid. «Ma väidan,» ütleb Hippias, «et iga inimese jaoks on kõige ilusam, kui ta on rikas ja terve, pälvib helleenide lugupidamise, elab vanaks, austab oma vana-maid kaunite matustega, ja kui ta lapsed matavad ta enda kaunilt ja auga.» Kuid Sokrates märgib, et siin pole haaratud erakordset:

¹¹ Античные мыслители об искусстве. М. 1937, lk. 40—58.

surematute jumalate poolt sünnitatud kangelastele ja jumalatele enestele ei saa ju seda määratlust laiendada.

Lõpuks jõuavad vaidlejad eriti tähtsa definitsioonini: ilus on see, mis on kõlblik. Ent Sokrates tuletab meelde, et eksisteerib nähtusi, mis on üsna kõlblikud kurja sooritamiseks, need on ilusast kaugel.

Kas pole siis ilus see, mis on kõlblik hea tegemiseks, s. o. kasulik? See oletus, mis toob määratlusse utilitaarse elemendi, lükatakse edaspidi samuti ümber: «kasulik on see, mis tekitab midagi head», «definitsioon, mille järgi ilus on kasulik või see, mis võib midagi head teha, pole sugugi kõige ilusam definitsioon».¹² Siis tekib uus sensualistlik arusaamine ilust ja selgub ilu kui mõnuallika tähtsus: «ilus on meeldiv, mida tunnetatakse nägemise ja kuulmise kaudu», aga «meeldiv muudes aistingutes, söögis, joogis ja selles, mis puutub Aphroditesse», arvatakse ilusa hulgast välja. Edasi eristab Platon füüsilist ja vaimset ilu; ta paneb Sokratese esitama küsimusi, mis pole sugugi alusetud: aga ilusad teod ja seadused? Kas me ütleme, et need on meie meeldivad kuulmise ja nägemise kaudu?

Siis tehakse katse ühendada utilitaarset, sensualistlikku ja eetilist definitsiooni: ilus on «nauding, mis on kasulik», ja kasulik on «see, mis tekitab head». Kuid Platon teeb vahet hea ja ilusa vahel. Tema Sokrates ütleb: «...ei headus pole ilu ega ilu pole headus, kui kumbki neist on just see ja mitte teine.»

Hippiase ja Sokratese ideede konflikt ei viigi ilu lõpliku definitsioonini. Kuid see ei tähenda sugugi, et nende diskussioon oli teoreetiliselt viljatu. Vaidluse käigus analüüsitakse ilu õige mitmekülgsest ja dialektiliselt. Ent poleemika tähtsaimat järeldust väljendab siiski dialoogi viimane lause: «Ilu pole kerge tabada.»

Dialoogis «Philebos» väidab Platon, et ilu pole mitte elusolendite või piltide ilu, vaid «sirge ja ümmargune», s. o. keha pinna abstraktne ilu, sisust eraldatud vorm: «Ma ei nimeta seda ilusaks mitte millegi suhtes, nagu seda võib öelda teiste esemete kohta, vaid igavesti ilusaks iseenesest, oma loomult...»¹³

Filosoof otsib ilu geomeetrilistes kehaes ja proportsionaalsuses. Lõppkokkuvõttes kujutab ilumõiste Platonil omapärast esteetilist ideed. Seda saab inimene tunnetada ainult siis, kui ta on täielikult haaratud, erilises inspiratsiooniseisundis. Et läheneda ilule kui ideele, peab surematu hing eelkõige meenutama seda aega, kui ta polnud veel surelikku kehasse ümber asunud. Ilu idee

¹² Vahet kasuliku ja ilusa vahel teeb Sokrates, kes esineb Platoni dialoogis. Tegelikult aga arvas Sokrates, et kasulik on ilus selle jaoks, milleks ta kasulik on.

¹³ Античные мыслители об искусстве, lk. 72.

saavutatakse dialektiliselt tänu «erosele», s. o. teatud müstilisele entusiasmile ja filosoofilisele armastusele, mis tekitab püüde maailma olemust tunnetada, püüde tõe, headuse ja ilu poole.

Platoni ilukontseptsioon on idealistlik. Ratsionaalne on tema õpetuses mõtte esteetilise elamuse spetsiifikast. Ilu «tekitab» mõningaid erilisi, ainult temale omaseid «naudinguid».

Erinevalt Platonist ei ole ilu Aristotelese meelest mitte objektiivne idee, vaid esemete objektiivne omadus: «...Ilusal loomal ja igasugusel ilusal esemel, mis koosneb kindlatest osadest, ei pea need osad olema mitte ainult kindlas korras, vaid ka nende suurused ei või olla juhuslikud: ilu peitub suuruses ja korras...»¹⁴

Suurus, proportsioonid, kord ja sümmeetria on ilu omadused. Aristotelese arvates peitub ilu esemete matemaatilistes proportsioonides ja selle tabamiseks on vaja tegelda matemaatikaga.¹⁵

Aristoteles püstitas inimese ja ilusa eseme vastavuse printsiibi: «...Liiga väike olevus ei saa olla ilus, sest teda vaadeldakse peaaegu märkamatu aja jooksul ja ta sulab nagu kokku, ka liiga suur pole ilus, sest teda ei saa korraga vaadelda ja tema ühtsus ning terviklikkus lähevad kaotsi...»¹⁶

See lapselikult naiivne väide sisaldab endas geniaalse idee. Tuleb ainult esitada küsimus: aga millega võrreldes «mitte liiga suur» ega «mitte liiga väike»? Ilu esineb siin mõõduna, kuid kõige mõõduks on inimene. Just temaga võrreldes ei tohi ilus ese «ülemäärane» olla.

Need Aristotelese arutlused tõeliselt ilusast sisaldavad sedasama humanistlikku printsiipi, mis avaldub antiikkunstis.

Keskajal (Aquino Thomas, Tertullianus, Franciscus Assisist) valitses kontseptsioon, et ilu on jumaliku päritoluga: jumal hingestab inertset materiat ja annab talle esteetilised omadused. Meeleline ilu näis patusena ja selle nautimine lubamatuna.

Seevastu jaatasid renessansiajastu humanistid (Leonardo da Vinci, Shakespeare) looduse ilu tajumise rõõmu. Kunsti käsitasid nad peeglina, mida kunstnik hoiab looduse palge ees. Tänu sellele tunnetab ta loodusele seesmiselt omast ilu.

Klassitsismi esteetika (Boileau) taandas ilusa elegantsele ega pidanud ilusaks mitte kogu loodust tema õitsengus ja lopsakuses, vaid ainult Versailles' pargi «püगतud» ja «hoolitsetud» loodust. Kunsti kõrgeimaks objektiks pidas klassitsism ilu ühiskonna elus, mille ta samastas hüve ja riikliku otstarbekusega.

Prantsuse XVIII sajandi valgustajad (Voltaire, Diderot jt.) avardavad uuesti ilusa valdkonda ja annavad ilu tagasi kogu

¹⁴ Аристотель, Поэтика. М. 1957, lk. 63.

¹⁵ Vt. Аристотель, Метафизика. М.-Л. 1934, lk. 223.

¹⁶ Аристотель, Поэтика, lk. 63.

tegellikusele. Nad rõhutavad, et ilu on loodusliku päritoluga, on materiaale seesiselt omane. Nende järgi on ilu elu looduslikuks omaduseks, nagu kaal, värv, ruumala jne. Kuid praktika ja ühiskondliku tootmise osatähtsuse mittemõistmine ja metafüüsiline mõtlemisviis ei võimaldanud valgustusajastu filosoofidel seletada ilu olemust järjekindlalt materialistlikult.

Hegel mõistis ilu loomust dialektiliselt ja ühtlasi idealistlikult. Tema lähenemisviis sellele kategooriale on ajalooline. Ilusas nägi ta vaimu (absoluutse idee) universaalse liikumise üht etappi. Arenedes saavutab vaim harmoonilise ühtsuse oma materiaalse vormiga, idee leiab vormis oma täieliku ja adekvaatse väljenduse, ja see on ilus. Absoluutne idee jõudis sellisesse olekusse klassikalise kunsti ajastul (Antiik-Kreeka). Hegelil kuulub ilu kunstivaldkonda. Looduse ilu ei analüüsi ta põhimõtteliselt.

Idealistliku ilukontseptsiooni vastu astus välja vene revolutsiooniline demokraat N. Tšernõševski. Ilu on tema seisukohalt elu, mis vastab meie arusaamadele. Selle definitsiooni väärtus on tema materialistlikus tendentsis. Kuid Tšernõševski kontseptsioon kannab antropologismi pitserit: ta arvas, et ilu looduses ennetab inimest.

XIX sajandi lõpul ja XX sajandi algul levisid kodanlikus esteetikas laialdaselt subjektiividealistlikud vaated, mille järgi inimene esteetilise tajumise protsessis nagu hingestaks maailma ja paneks selles kumama ilu helgi. Ainult subjekt, inimene, toob ilu loodusesse, mis ise on «väljaspool ilusat ja inetut», «esteetilisest väljaspool», niisama nagu ta on «moraalsest ja loogilisest väljaspool». Selles mõttes on iseloomulik Ch. Lalo väide: «Loodus on ilus vaid sel juhul, kui kunstiline kasvatus on talle ilu andnud... Esteetilisest seisukohast on loodus rikas ainult selle poolest, mida meie kunst on talle laenanud.»¹⁷

Iluprobleemi põhimõtteliselt uue lahenduse annab dialektiline materialism.

Me tajume ümbritseva maailma harmooniat ja sümmeetriat ilusana. Nad peituksid nagu materia olemuses. Osakesed ja anti-osakesed on mikrokosmoses aatomi ehituse alus. Antiosakesed on osakeste peegelpilt. Antimaailm on maailma peegelpilt. Ja see materia põhiomadus — tema struktuuri harmoonia ja sümmeetria — kordub nii puulehes, mitmesuguste loomade kehaehituses kui ka inimese näos. Ilu looduslik alus on maailma põhiomadustes, tema materiaalsuses, tema nähtuste üldises seoses ja vastastikusel mõjus. Kuigi nähtusi on lõpmata palju ja nad on lõpmata mitmekesised, on nende vahel miljoneid seoseid, nad on

¹⁷ III. Лало, Введение в эстетику. М. 1915, lk. 100—101.

ühises alluvuses, on üksteisega kohandatud ja võivad seetõttu kujuneda hõlvamisobjektideks. On loomulik, et kui inimesed hõlvavad maailma, kooskõlastavad nad oma tegevuse selle seadustega ja toetuvad nendele. Looduse ja ühiskonna vastastikune mõju, mis tekib tänu tööle ja tootmisele, tekitab ilu kui maailma objektiivset omadust.

Tööriistad olid esimesteks esemeteks, mille kaudu avaldus inimese suhtumine tegelikkusesse. Hästi töödeldud tööriist, mille vorm vastas tema funktsioonile, tema ülesandele, tekitas inimeses rahuldustunde. Töö ise muutub esteetilise naudingu allikaks, mis tekitab inimestes uhkust, rõõmu ja imetust oma loominguvõime üle.

Ühiskondliku praktika avarumisega suureneb ka esteetiliste väärtuste valdkond. Peale tööriistade hakkab inimene hindama ka loodust, iseennast ja ühiskonda, milles ta elab. Ilusaks peeti seda, mis oli suguharu või sugukonna jaoks kasulik, soovitatav ja tähtis, esines võimsuse või rikkuse sümbolina. Pärinud Austraalia põliselanikest kütid panid endale ette kolmesajast valgest jänese-sabast valmistatud põlle. Suguharukaaslased pidasid sellist põlle kaunistuseks just sellepärast, et ta tõestas küti osavust ja oskust, mis oli vajalik nii suure arvu sabade kogumiseks. Samasugune esialgne tähendus oli hammastest ja sulgedest koosnevatel kaunistustel, mis esinesid teistel küttivatel suguharudel. Alatas sõdu pidavatel karjapidajate ja põlluharijate suguharudel omandas sõjasaak tihtilugu kaunistuse funktsiooni. Näiteks on mõnel suguharul kaunistuseks vaenlaste pead, mis on eriliselt töödeldud (kuivatatuna suuruselt vähenenud). Euroopa tsivilisatsiooni seisukohast on muidugi raske kujutleda, milles seisnevad selliste esemete esteetiliste väärtuste põhjused. Kuid kaelakeed, mida Euroopa naised tänapäevani ehetena kannavad, pärinevad ürgaegsetest kaunistustest. «Töö on kunstist vanem... algul vaatleb inimene esemeid ja nähtusi utilitaarsest seisukohast ja hakkab alles siis neisse esteetiliselt suhtuma.»¹⁸

Loomade tegevus pole seotud tegelikkuse loomingulise ümberkujundamisega ning see viib objekti kadumiseni, selle assimileerimiseni. Loomad ei loo teadlikult, vaid bioloogilise paratamatuse tõttu, vastavalt selle liigi vajadustele, millesse nad kuuluvad. Näiteks kui koprad tammi ehitavad, pole neil peas oma ehituse plaani ning nad tegutsevad instinkti järgi.

Inimene loob teadlikult, kavandab enne mõttes plaani ja saab lõpuks kavatsusele vastava tulemuse. Ta paneb end maailmas

¹⁸ Г. В. Плеханов, Литература и эстетика. М. 1958, lk. 75.

maksma, kasutades nähtuste looduslikke omadusi ning töö abil loodud materiaalseid ja vaimseid väärtusi.

Iseloomustades inimtegevuse spetsiifikat ja selle erinevust loomade instinktiivsest tegevusest, kirjutab K. Marx: «Loom, tõsi küll, toodab samuti. Ta ehitab endale pesa või eluaseme, nagu seda teevad mesilane, kobras, sipelgas jt. Kuid loom toodab vaid seda, mida ta ise või tema poeg vahetult vajab; ta toodab ühekülgsest, samal ajal kui inimene toodab universaalselt; ta toodab ainult vahetu füüsilise vajaduse sunnil, kuna inimene toodab isegi füüsilisest vajadusest vabana ja toodab sõna otseses mõttes just siis, kui on sellest vajadusest vaba; loom toodab ainult iseennast, samal ajal kui inimene reprodutseerib kogu loodust; loomal on toode vahetult seotud tema füüsilise organismiga, kuna inimene vastandub oma tootele vabana. Loom vormib materiat ainult vastavalt selle liigi mõõdule ja vajadustele, millesse ta kuulub, kuna inimene oskab toota vastavalt iga liigi mõõdule ja rakendada igale liigile oma mõõtu; seetõttu vormib inimene materiat ka ilu seaduste järgi.»¹⁹

Seoses K. Marxi selle väitega märgib K. Zelinski oma artiklis «Ilust»: «Kuidas dešifreerida sõnu, et inimene oskab rakendada esemele seesmiselt omast mõõtu? Milline mõõt peale sihipärase organiseerumise loogilise idee võib esemele seesmiselt omane olla? Kuidas dešifreerida fraasi: «inimene vormib materiat ka ilu seaduste järgi»? Millised need ilu seadused on? Nad on ilmselt just need seadused, mis juhivad liikumist materias, mida organiseerib viimase sise-eesmärk (ehk sisemõõt, nagu Marx teisiti ütleb).»²⁰ K. Zelinski järgi tuleb välja, et material on mingi oma sise-eesmärk. Ja näiteks kui Rodin lõi marmoritükist «Väikese veehaldja», siis tegutses ta vastavalt «sihipärase organiseerumise loogilisele ideele», mida kätkeb endas marmor loodusliku ainena. Kuid mitte mingi marmori sihipärane evolutsioon väljaspool ühiskonda ja ühiskondlikku praktikat poleks kunagi tekitanud neid eesmärke ega seda mõõtu, mille tõttu kivi muutus kunstniku käe all skulptuuriks. Rodin lõi «Väikese veehaldja» nii, et võttis marmoritüki ja «eemaldas kõik üleliigse». See oligi loodusliku materjali sisemõõdu otsimine vastavalt inimese ühiskondlikele vajadustele. Sellest marmoritükist poleks saanud teha teelusikat või vormi terasevalamiseks: loodusliku materjali selline kasutamine poleks vastanud tema mõõdule.

Mistahes liigi mõõt ja esemele rakendatav vastav mõõdupuu ise tekivad tänu selle eseme looduslike omaduste kõrvutamisele

¹⁹ K. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений. М. 1956, lk. 566.

²⁰ Vt. «Вопросы литературы» 1960, nr. 11, lk. 129.

inimese ühiskondlike vajadustega. Nad tekivad seetõttu, et inimene avastab (loodust hõlvates), milliseid seesmisi võimalusi on olemas selleks, et eset nii või teisiti ennast teenima panna. Mõõdu on eseme looduslikud omadused ühinenud loodust ümberkujundava inimese ühiskondlike vajadustega.

Ilu tekibki, kui eseme looduslikud omadused ja inimese ühiskondlikud vajadused teineteist vastastikku mõjustavad. (Viimased on tingitud tootmise arenemistasemest.) Esteetilise omadusena on ilu objektiivne, sest ta ei sõltu mitte selle või teise indiviidi tajust, vaid eseme reaalsest väärtusest inimkonna jaoks. See väärtus on ühiskondlik, sest ta on tingitud tootmisest, mis haarab kogu ümbritseva maailma inimtegevuse valdkonda ja seab iga eseme kindlasse suhtesse inimkonnaga.

Ilus on nähtuses tema positiivne ühiskondlik lähendus kõige avaramas mõttes, tema väärtus inimkonna ja ühiskondliku arengu jaoks.

Tuntud on Albert Einsteini ja Rabindranath Tagore vestlus ilust ja tõest. Suur füüsik küsis:

«Kui inimesed järsku ära kaoksid, kas siis Belvedere Apollon poleks enam ilus?»

Tagore vastas, et see oleks tõesti nii. Ilu sõltub nagu tõdegi inimese olemasolust. Einstein nõustus ainult osaliselt selle väitega.

«Ma olen nõus, et ilu mõiste on inimesest eraldamatu, kuid ma pole nõus, et seda kontseptsiooni laiendatakse tõele... Mõistus tunnetab reaalsust, mis on temast väljaspool ja temast sõltumatu. Näiteks ei tarvitse siin toas kedagi olla, kuid see laud jääb eksisteerima seal, kus me teda praegu näeme...»²¹

Suur füüsik ja suur poeet lähenevad selles vaidluses ilu ja tõe vahekorra probleemi õigele lahendusele. Ja ikkagi on mõned täpsustused vajalikud. Muidugi viiks inimese kadumine selleni, et maa peale ei jääks mõtlemaid olendeid, kes oleksid võimelised maailma tunnetama ja tõde leidma ning ilu tajuma ja nautima. Selles osas pole tõe ja ilu vahel mingeid erinevusi. Jah, toas ei tarvitse kedagi olla, kuid laud jääb seal eksisteerima. Täpselt samuti eksisteerib Milose Venuse kuju Louvre'is ka öösel, kuigi siis teda keegi ei taju. Veelgi enam, see skulptuur jääb ilusaks ka siis, kui teda ei tajuta. Siin pole samuti tõe ja ilu vahel mingit erinevust. Inimkonna kadumine ei võtaks esemetelt nende objektiivset eksisteerimist ega seaduspärasusi, mida me uurime, kui tunnetame tõde. Ent esemete esteetilised omadused kaoksid koos

²¹ Vt. Б. Н. Аганов, Д. С. Данин, Б. М. Рунин, Художник и наука. М. 1966, lk. 122.

ühiskonna kadumisega, sest ilu on eseme objektiivne suhe inimkonnaga. See suhe ei sõltu tajuvast inimesest ega sellest, kas antud momendil leidub ilusat eset tajuvat inimest või mitte. Nimetatud suhe on tingitud eseme objektiivsetest looduslikest omadustest ja nende ühiskondlikust tähtsusest. Selles mõttes töö objekt ei sõltu inimkonnast, ilu objekt aga küll.

Seega ilu on eseme positiivne üldinimlik väärtus.

Ilus on ka eseme «hingestatus». Kuid see «hingestatus» pole seotud mitte jumalaga, nagu väidavad objektiivsed idealistid, ega isiksusega, nagu arvavad subjektiivsed idealistid, vaid ühiskonna ja selle tootliku tegevusega. Meil on alati tegemist asjadega, mida inimene on reaalses praktikas juba hingestanud, või siis eseme-tega, mis on ühel või teisel kujul kaasa tõmmatud inimtegevuse kõike ümberkujundavasse ja kõike hingestavasse paljuharulisse süsteemi. Ühiskondlik tootmine on kogu looduse muutnud «inimese anorgaaniliseks kehaks» ning vajutanud välismaailma esemetele tänapäeva inimese vaimset palet ja tööd väljendava pitseri. Tootmine on teinud maailma inimese olemust esindavate jõudude reaalseks kehastuseks. «...Tööstuse ajalugu ja tekkinud tööstuse esemeline olemine on avatud raamat inimese olemust väljendavatest jõududest, mis on meelelisel kujul meie ette astunud inimpsühholoogia näol...»²²

Ühiskondlik tootmine on haaranud kogu nähtava maailma, kõik selle nähtused on juba nii või teisiti inimese poolt ümber kujundatud («teine loodus») või on omastamisobjektideks või kujunevad inimeste veelgi suurema võimu arsenaliks tulevikus. Seega pole olemas nähtusi, mille suhtes ühiskond on ükskõikne, mida pole seostatud ühiskonna ja selle ajaloo, inimkonna ühiskondliku arengu eesmärkidega. Ja selles on tegelikkuse nähtuste «hingestatus» ning nende esteetiliste omaduste allikas.

Selleks et maailmas valitseks ilu, tuleb maailm muuta inimlikuks.

«Oo, tahan päevad teha peoks,
kõik kaduv surematuks muuta,
õhkkergust kehastada suuta,
mis täitumatu — teha teoks!»²³

Rõõm suhtlemisest «inimlikuks muudetud» maailmaga, milles «kehastuvad inimese olemust väljendavad jõud», pakubki meile esteetilist naudingut.

Lõpuks on ilu valdkond, milles inimene on vaba. Ilus on tunnetatud, omandatud nähtus, milles pole midagi hirmuäratavat, eemaletõukavat.

²² K. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, lk. 594.

²³ A. Blok, Ööbikuaed. Valik luulet. Tallinn 1972, lk. 125.

Inimene valitseb ilu, valdab seda, on selle suhtes vaba. Tähtis on rõhutada, et jutt pole siin mitte isiku, vaid ühiskonna võimust nähtuste üle. See võim on tingitud tootmise arengust ja avaldub indiviidide tegevuse kaudu.

Ühiskonna elus avaldub ilu poliitilise ja sotsiaalse valdkonnas. Ilu looduses eeldab esemete vaba valdamist (võimet eset tunnetada, omandada, luua, valmistada), ilu kunstis ja spordis nõuab meisterlikkuse vaba valdamist. Kui uisutaja ei seisa kindlalt jään, võib ta olla naljakas, haletsemisväärne, äärmisel juhul liigutav, kuid ilus on tema uisutamine siis, kui ta täiesti vabalt ja meisterlikult valitseb oma keha ning selle spordiala tehnikat. Ainult vabalt liuglev uisutaja on kaunis.

Ilu on ajaloo produkt. Ilusateks peetakse neid nähtusi, milles avaldub maksimaalselt inimese võim ümbritseva materiaalse maailma üle (ühiskonna ajaloolise arengu antud taseme puhul). Inimeses tekitab sügava esteetilise naudingu loodusjõudude vaba valdamine, oskus allutada nende seaduspärasusi ja omadusi mõistlikule praktilisele eesmärgile.

Nõukogude esteetikas vaieldakse ägedalt iluprobleemi üle. Artiklis «Esteetiline subjektivism ja iluprobleem»²⁴ nimetas I. Astahhov kõiki «ühiskondliku» kontseptsiooni pooldajaid «looduses esineva ilu mahategijateks ja eitajateks». Kuid ükski selle kontseptsiooni pooldaja pole kunagi eitanud ilu looduses ega selle objektiivsust. Vaidlus käib vaid selle üle, milline on objektiivsuse päritolu, kas looduse ilu on samasugune looduslik omadus, nagu seda on füüsikalised ja keemilised omadused. Looduses esinevate esemete värvil ja vormil on esteetiline tähendus. See on vaieldamatu. Kuid kas saab ilu olemust taandada nendele looduslikele vormidele ja materia enda struktuurile? «Ühiskondlik» kontseptsioon ei ignoreeri sugugi esemete looduslike omadusi (füüsikalisi, keemilisi jt.). Jutt on sellest, milline on nende objektiivne üldinimlik väärtus ajaloolise arengu antud etapil.

I. Astahhovi ja ka J. Elsbergi²⁵ järgi tuleb välja, et kui nime-
tada omadust päritolult ja olemuselt ühiskondlikuks, siis tähendab see kaldumist subjektivismi. Tegelikult pole näiteks ühiskondlik tootmine sugugi vähem objektiivne kui mistahes loodusnähtus. I. Astahhov imestab, kuidas võivad loodusnähtused omada «ühiskondlikku tähendust» ning olla seostes teiste esemete ja nähtustega. Ta lisab oma arutlusele «tapva» märkuse minu aadressil: «Teatavasti pole kaskel teadvust ja järelikult ei saa ta ka seostes olla.» Tegelikult ma kasele teadvust ei omista ja ma pole

²⁴ Vt. «Октябрь» 1961, nr. 3.

²⁵ Vt. «Вопросы философии» 1961, nr. 1.

isegi päris kindel, kas too väärtuslik teadvus on olemas kõigil filosoofidel ja esteetikutelgi... Kas nähtused võivad tõesti üks-teisega seostes olla vaid siis, kui neil on teadvus? Kas meie opponent mäletab, et V. I. Lenini arvates peitub peegeldamise omadus materias endas? Kas ta teab, et maailmas eksisteerib üleüldine seos, nähtused sõltuvad ja tingivad üksteist vastastikku, s. t. on kindlates vastastikustes seostes?

Teatavasti on kivisüsi looduslikelt omadustelt põlev aine, küt-teaineks saab ta alles veduri koldes. Kivisüsi on kasulik maavara. Tänu tootmisele muutuvad kivisüsi looduslikud omadused ühiskondlikult väärtuslikuks ja võimaldavad inimesel maja kütta ning sõita rongis ja laeval. See ongi kivisüsi objektiivne ühiskondlik väärtus, mis sõltub ühiskonna arenemistasemest. Siit saavadki alguse eseme esteetilised omadused. Juba Plehhanov näitas, et ilu ei taandu kasulikkusele, vaid tekib selle baasil.

«Ühiskondlik» kontseptsioon väidab, et ilu loomust ei saa värvile taandada, kuid see ei tähenda sugugi, et värv ei või olla ilus. Juba antiikkreeka filosoofid oskasid eristada küsimust «Mis on ilus?» küsimusest «Mis on ilu?».

I. Astahhov samastab Stolovitši ja teiste «ühiskondlikku» seisukohta pooldavate nõukogude teadlaste vaated ilule subjektiivsete idealistide omadega (Croce, Lipps, Meumann). Kuid subjektiivsete idealistide arvates tekib ju ilu tänu sellele, et indiviidide vaimne rikkus kantakse üle esteetiliselt neutraalsele loodusele. Stolovitš kirjutab aga looduse objektiivsetest, isiksusest sõltumatutest esteetilisest omadustest, mis tekivad tänu sellele, et inimene hõlvab maailma. See hõlvamine seab nähtused ühiskonnaga niisugusesse vahekorda, et nad muutuvad ühiskondlikult väärtuslikuks.

Ainuke «ühiskondlikule» seisukohale vastu seatav konstruktiivne positsioon on «looduslik» kontseptsioon, mis paistab läbi paljudest I. Astahhovi töödest. See kontseptsioon väidab, et ilu on omane materia enda struktuurile. «Kas pole looduse areng loonud esemeid ja nähtusi, mis on omasugustega võrreldes täiuslikud ja mida me kasutame ilu loomuliku mõõdupuuna?» küsib I. Astahhov. Osutub, et ühiskonna arengus loodud esteetilised ideaalid ei puutu asjasse, kogu lugu on looduse arenedes tekkinud esemetes, mis on omasugustega võrreldes täiuslikud. Kuid mis esemed need on? Võib-olla omasugustega võrreldes täiuslikud konnad? Või eeslid? Või roosid? Või luiged? Või sead?

Sellel seisukohal pole mitte üks, vaid vähemalt neli Achilleuse kanda. Esiteks pole selge, miks peab iluprobleemiga tegelema esteetika, aga mitte füüsika või bioloogia. Teiseks, kas ilul looduses, ühiskonnas ja kunstis on midagi ühist? Kolmandaks ei kahtle

keegi selles, et koomika ja traagika on oma olemuselt ühiskondlikud, aga kui ilu olemus pole ühiskondlik, vaid teistsugune, kuidas jääb siis esteetika monismiga? Mis teaduslik süsteem see on, milles võib ühtesid kategooriaid seletada ühtedest, teisi aga teisest seisukohtadest lähtudes? Neljandaks tähendab ilu seaduste järgi loomine loomingut iga eseme sisemõõdu järgi. Kas see tähendab, et iga eseme sisemõõt on «puhtlooduslik»? Kui see oleks nii, siis realiseeriks kunstnik ilusaid teoseid luues looduslikke, mitte ühiskondlikke eesmärke!

Pole mingit põhimõttelist erinevust looduse ja ühiskonna elu esteetiliste nähtuste vahel. Nii ühel kui ka teisel juhul on ilu olemus objektiiv-materiaalne ja ühiskondlik. Selles on iluprobleemi kaasaegne monistlik lahendus. Kui esemete looduslike omaduste määramiseks saab konstrueerida aparate ja riistu (kaalud, sirkel jne.), siis ilu määramisel ei aita ükski aparaat. Siin on vaja arenenud esteetilise maitsega inimest, sest antud juhul tuleb avastada eseme ühiskondlik omadus.

Ilu ühiskonnas kujutab endast kõige keerukamat ja peenemat probleemi. Siin ei kuulu ilusa struktuuri «kristallvõresse» mitte aatomid, vaid inimesed oma saatusega.

Kunst on kõrgem vorm maailma esteetilisel hõlvamisel ilu seaduste järgi. Kunst töötleb kõik muljed olemisest ilusaks. Mil-lest kunstnik ka ei kõneleks — inimeste kannatustest või kangelastegudest, vördjalikust või koomilisest —, tema looming pakub esteetilist naudingut.

Uks XIX sajandi filosoof ütles, et poet on õnnetu inimene. Tema südant vaevab sügav piin, kuid tema huuled on sellised, et kui nendelt kostab oie, siis saab see kauniks muusikaks. Tegelikult on nendes sõnades uut moodi mõtestatud üht vana legendi. Ateena skulptor Perillos valmistanud türanni käsul tohutu, seest õõnsa pronkshärja. Sellesse pandud surmamõistetud inimene ja süüdatud koletise kõhu alla tuli. Looma suu oli nii tehtud, et piinades hukkuva inimese karjed ja oiged kuuldusid härja meloodilise mõirgena. Esimeste seas hukati selliselt Perillos ise. Nii kurb kui see ka on, toimib suur poet sageli ise oma hingega samuti nagu türann oma ohvriga.

J. Oleša kirjutas oma raamatus «Ei päevagi reata»: «Shelley ütleb, et kreeklased oli imepärane võime muuta kõik ilusaks... Ja see on tõsi — müütides on kõik kaunis. Phaetoni sõnakuulmatus läheb üle tema hobuste langemise tulevärgiks ja muutub loojangumüüdiks. Ilusaks on tehtud ka jumalate kättemaks Niobe: halastamatult hävitatakse tema lapsed üksteise järel nooltega. Kui

õudne see ka pole, kuid vormilt on see sündmus ilus, eriti kui me taipame, et noolteks on päikesekiired.»²⁶

Kunsti ilu peitub tema kujundlikkuses.

Me saame esteetiliselt naudingut nii kunstiteose vormi täiuslikkusest kui ka tema sisu ilust. Plutarchos kirjutas antiikaja kahe suure tribuuni kõnekunsti võrreldes, et kui rääkis Cicero, siis mõtlesid kuulajad: kui andekas ta on, kui kõneosav, kui kaunilt ta väljendub. Kui kõneles Demosthenes, haaras kuulajaid üldine kirepuhang: «Maha türannid!» Demosthenese kõnede sisuline ilu on muidugi enam väärt kui Cicero kõnede vormi ilu.

Elu tähttäheleline kiretu kopeerimine ei võimalda ilu luua. Kunstis saavutatakse ilu, kui tegelikkust reprodutseeritakse loomingu- liselt.

«Sina pole mitte mõni vilets kopeerija, vaid poeet!... Muidu seisneks ju skulptori kogu töö selles, et valmistada naisest kips- mudel! Aga eks katsu teha oma armukese käest kipsist vorm ja aseta see enda ette. Sa leiaksid, et see on laiba hirmus käsi, mil puudub vähimgi sarnasus, ja sa peaksid pöörduma kujuri poole, kelle peitel, tegemata täpset koopiat, annaks sellele liikumise ja elu. Meie ülesandeks on tabada asjade ja olendite vaimu, hinge ja ilmet.»²⁷

Kunst äratav inimestes kunstnikke, s. o. arendab neis esemete sisemõõdu leidmise võimet, võimet kooskõlastada eseme omadusi inimese ühiskondlike vajadustega, õpetab neid tajuma ja mõistma ilu ning looma vastavalt selle seadustele.

Kunst kehastab oma kujundeis iluideaali. Suured kunstiteosed ei aegu. Neis avalduvad ja kinnistuvad sajanditeks üldinimlikud saavutused maailma hõlvamisel ilu seaduste järgi.

● 2. Ülev

Ülevat ei käsitletud teoreetiliselt esialgu mitte esteetilise kategooriana, vaid retoorika stiilikujundina. Tuntud kreeka retooriku Apollodorose õpilane Cecilius (sündinud Sitsiilias Kalakta linnas) kirjutas I sajandil teose «Ülevast». Selles väadeldi üleva stiili erireegleid, oraatori kõnetehnika probleeme, klassifitseeriti stiilikujundeid ja troope. Ceciliuse poolt püstitatud kõnekunsti stiiliprintsiipe oli kerge laiendada ka kirjandusele, mis oli retoorika tugeva mõju all. Ceciliuse traktaat pole meieni alles jäänud,

²⁶ Ю. Олеша, Ни дня без строчки. М. 1965, lk. 188.

²⁷ H. de Balzac, Valitud teosed 15 köites, 13. kd. Tallinn 1961, lk. 402.

temast on mõningaid andmeid säilinud vaid fragmentides ja teiste autorite teostes esinevates poleemilistes märkustes. Autori nimeta on meieni jõudnud teine traktaat «Ülevast», mis on vastuseks Ceciliuse teosele ning on muide oma vahetu ülesande raamid tunduvalt ületanud. See traktaat on kirjutatud nähtavasti samuti I sajandil. Pikka aega omistati teos Longinosele, kuid nüüd on tõestatud, et viimane ei saanud autoriks olla. Nüüd nimetatakse traktaadi tundmatut autorit traditsiooniliselt Pseudo-Longinoseks.

Pseudo-Longinos tõlgitseb nagu Ceciliuski ülevat stilistilise mõistena²⁸, kuid avardab ühtlasi ülevuse mõiste esteetiliseks kategooriaks. Selle autori jaoks kuulub kirjanduse paremik tervenisti üleva valdkonda.

Pseudo-Longinos loetleb ülevuse tähtsamaid vaimseid allikaid: ebatavalised mõtted, kired ja kõne ilu, mis on ühendatud suurte mõtetega.

Ta juhib õigustatult tähelepanu sellele, kui kaugel on ülevus maistest askeldustest, väiklasest auahnusest, inimeste üle võimutsemisest jm.: «...Meie igapäevases elus ei saa lugeda suureks seda, mille hülgamine inimest ülendab. Et rikkus, auavaldused, kuulsus, piiramatu võim ja muu selline veetlevad inimesi ainult oma välise säraga, siis ei saa mõistlik inimene pidada hüveks seda, mille põlgamisest tekib tõeline hüve. Imestust ja imetlust ei ärata mitte näilike hüvede omajad, vaid need, kellel on küll võimalik selliseid hüvesid kasutada, kuid kes lükkavad need oma vaimse rikkuse tõttu uhkelt tagasi...»²⁹

Ühtlasi on Pseudo-Longinose arutlustes tunda ülevuse religiooset käsitusviisi. Ülevas näeb Pseudo-Longinos jumala vägevust ilmutavaid võimsaid loodusjõude, mis omavad sügavat filosoofilist tähendust ja on elu olemuse probleemi lahendamise allikaks: «...Loodus pole iialgi ette määranud, et meie inimesed peame olema tühised olevused — ei, ta juhatab meid ellu ja maailma nagu mingile pidustusele, aga et me oleksime tema tervikluse pealtnägijateks ja teda austavateks poolehoidjateks, selleks on ta meisse kord ja igaveseks sisendanud kustumatu armastuse kõige üleva vastu, sest see on jumalikum kui meie. ... Seepärast on vähe, kui inimene haarab oma vaatluste ja mõtisklustega kogu maailma; meie mõtetel on tema piirides kitsas, aga kui keegi mõtiskleks

²⁸ Tuleb märkida, et ülevuskontseptsiooni see külg, mida käsitlesid Cecilius ja Pseudo-Longinos, on mõju avaldanud esteetika järgnevale arengule kuni M. Lomonossovinini välja. Viimane luges juba noorelt Pseudo-Longinost Boileau tõlkes. M. Lomonossovi õpetuses kolme stiili kohta («Kirikuraamatute kasust Venemaa keeles», 1757) on tunda, et seda on mõjustanud Pseudo-Longinos, kes tõlgitses ülevat stilistilise mõistena.

²⁹ О возвышенном, lk. 14.

inimelu üle ja näeks, kui väga on temas kõikjal ülekaalus ülev ja ilus, siis saaks talle selgeks meie sündimise eesmärk.»³⁰

Üleva tekitatud elamus ülendab Pseudo-Longinose arvates inimese jumala kõrgusele ja kingib talle surematuse. Ülev jätab võimsa ja kustumatu jälje inimese mälusse. Inimestel ei teki kunagi ülevat tunnet, kui nad näevad väikest oja, olgu see nii puhas, selge või kasulik kui tahes, kuid nad hämmastuvad Niilust, Doonaud, Reini ja eriti ookeani nähes. Üleva vaatamänguna vapustab inimest vulkaan, kui ta tohutuid kive õhku paiskab ja põlevaid väävlijugasid välja purskab.

Ülev eksisteeris vanaegiptuse ja antiikkreeka kunstis veel enne, kui Pseudo-Longinos seda oma traktaadis teoreetiliselt käsitles.

Homeros kirjeldab «Iliases», kuidas udu mähkis lahingu ajal maa endasse ning saabus pilkane pimedus. Siis hüüdis Aias, täis meeleheidet:

«Oh isa Zeus! aja eemale öö see ahhailaste ümbert, selgeks taevas sa tee, et näeksid me silmad! Ja kui ka määrand sa hukkuda meile, las hukkume päikese valgell!»³¹

Siin kirjeldatakse ilmselt täielikku päikesevarjutust — grandiooset nähtust, mis kõneles võimsatest ja inimesele arusaamatutest loodusjõududest, mida ta polnud veel tunnetanud. Pidades seda stseeni õigusega ülevaks, kirjutab Pseudo-Longinos: «Selles Aiase hüüdes on tõelist paatost. Kangelane ei palu ju oma elu pärast, selline palve oleks talle alandav. Aiasel pole saanud pimeduses võimalik oma õilsat mehisust ilmutada, teda ärritab see ootamatu vaheaeg lahingus ja ta palub, et hakkaks rutem särama valgus, milles ta suudaks surmale väärilikalt vastu astuda ka siis, kui tema vastaseks on Zeus ise.»³²

Või teine katke «Iliasest», milles Homeros näitab meile jumalate vägevust.

«Nii lai kui sinav ruum üle veinina tõmmude lainte on, mida võib näha mees, kes istumas kaldal on kõrgel, nii pikk on ka üks samm kõvahääleil taevaste traavleil.»³³

Pseudo-Longinos annab täpse kommentaari, millest ilmneb, et Homeroose poolt siin loodud pilt on ülev: «Poeet mõõdab hobuste hüpet maailmaruumi abil. Mõõdu grandioossus paneb meid hämmastunult hüüatama: aga mis siis, kui hobused teevad veel ühe hüppe? Siis pole neil ju selles maailmas enam ruumi!»³⁴

³⁰ О возвышенном, lk. 64—65.

³¹ Homeros, Ilias. Tallinn 1960, lk. 301.

³² О возвышенном, lk. 20.

³³ Homeros, Ilias, lk. 90.

³⁴ О возвышенном, lk. 18.

Ülevad on sellise nähtuse mõõtmed, mis ületab nähtavuse piiri, ülev on tohutu vägevus, mis inimvõimalused kaugelt ületab, ülev on väljumine esemete harilikust mõõdust, maailma piirist.

Antiikkreeka satiiriku Lukianose satiirilises dialoogis «Zeus traagilises seisundis»³⁵ leidub irooniline stseen, mis on seotud tõsise teoreetilise probleemiga.

Hermes. «Hei, jumalad, tulge nõu pidama, ärge viitke aega ja tulge kõik, tulge kokku, hakkame tähtsaid asju arutama.

Zeus. Kui lihtsalt, labaselt ja riimideta sa räägid, Hermes, ja seda teed sa nii tähtsale nõupidamisele kutsudes.

Siis kordas Hermes kutset Homeroose ülevas stiilis, ja jumalad kogunesid. Nüüd tekkis delikaatne ja raske probleem: kuidas neid istuma panna, millises järjekorras, keda eelistada? Kes on jumalatest kõige auväärsem? Faktiliselt on jutt ülevuse kriteeriumist.

Zeus lahendab selle küsimuse nii: «Võta nad vastu ja pane igaüks istuma tema väarikuse järgi. Võta arvesse, millest ja kuidas nad on tehtud: esimestesse ridadesse pane kuldse, nende jätele hõbedased, siis pane istuma need, kes on elevandiluust, siis vasest ning marmorist ja eelista nende seas Pheidias, Alkamenese, Myroni, Euphranori ja teiste nendetaoliste kunstnike töid. Aga jämedalt ja oskamatult tehtud jumalad saada kõik ühte kohta, olgu nad vait ja täitku ainult kohti.» Kuid kes on siis ülevam, kas see jumal, kellel on kõrgem päritolu, või see, kes on õilsam ja rikkam, või selline, kes on kunstipärasemalt tehtud või suurem, või hoopis niisugune, keda on rohkem lauludes ülistatud? Jumalad hakkavad omavahel tülitsema. Küsimus ülevuse määramise printsiibist, mille Lukianos nii iroonilises vormis püstitas, jääbki lahtiseks. Lõpetades selle vaidluse «protseduurireeglite» kohta, ütleb Zeus: «Hermes, me kaotame aega, koosolek oleks pidanud juba ammu algama. Istugu nad seepärast segamini, kes kuhu tahab, hiljem aga kutsume kokku eri nõupidamise, et seda probleemi lahendada. Ja siis ma juba tean, millisesse järjekorda tuleb nad seada.»

Kui «eri nõupidamine» oleks toimunud ja sellel oleks küsimus lahendatud nii, et järjekord oleks maksimaalselt vastanud ülevuse mõistele, siis oleks tulnud valida vägevuse printsiibil. Ülevad on alati grandioossed, veel lõpuni avanemata jõud.

Pole juhus, et kreeklastel oli jumalate valitsejaks kõige vägevam nende seast — Zeus. Zeusi templis ja äikesejumala skulptuuris on see esteetiline printsiip jäädvustatud kõige täielikumalt ja ilmekamalt.

Mitte mingid fotod ega kirjeldused ei suuda edasi anda seda

³⁵ Античные мыслители об искусстве, lk. 250—252.

muljet, mille jätab Zeus templi varemed Olümpias. Templi purustas maavärisemine. Varemest on sajandid ja ajastud üle käinud, kuid tohutute sammaste jäänused erutavad ja vaimustavad meid veel nüüdki. Selle templi suursugususe «saladus» pole ainult tema mõõtmete monumentaalsuses. Templis asetses vanasti kolossaalne Zeusi kuju. Pheidias oli jumalate valitseja kuju elevandiluust välja voolinud ja tema rõivad valmistanud kullast (äikesejumal tassiti uuemal ajal tükkhaaval laiali ja praegu on pjedestaali kohal alles vaid hunnik kivikilde). Zeus istus troonil. Tohtu istuv figuur oli templi kõrgusega võrreldes nii suur, et kui Zeus oleks püsti tõusnud ja end sirgu ajanud, oleks tema võimas peakatusel läbi ulatunud. Ja selliselt leitud skulptuuri ja templi kõrguse vahetõrki oli üks üleva mulje allikaid, mille tekitasid Zeusi kuju ja templi interjäär. Kogu kompositsioon oleks nagu öelnud: inimene on vägev, sest ta on püstitanud suursuguse templihoone, kuid Zeus on võrratult vägevam: tarvitseb tal ainult püsti tõusta, ja see ehitus variseb kokku. Tempel ja skulptuur olid kavandatud nii, et oleks tunda idee: inimene valitseb ühtede loodusejõudude üle ja allub teistele. Seepärast jättis ehitus ilusa ja üleva esteetilise mulje.

Antiikkreeka arhitektuur on oma ilus inimlik. Talle on omane see, mida Aristoteles nimetas mõõduks: hooned pole liiga suured ega ka liiga väikesed, nad on inimesega täielikus vastavuses. Näiteks Parthenon on küllalt grandioosne, et inimese vägevust väljendada, kuid siiski vastav inimesele, et teda mitte rõhuda. Egiptuse püramiidid on aga ülevad. Väljendades vaarao suurust, rõhuvad nad isiksust, kes muutus grandioosse mausoleumi taustal liivaterakeseks, millel pole mingit tähtsust, võrreldes igavikuga. Asjaolu, et püramiidide kasulikud funktsioonid olid minimaalsed, rõhutas veelgi nende suuruse antidemokraatlikku iseloomu.

Muistsed egiptlased pidasid ülevaks gigantsete mõõtmetega elu või loodusejõudude hiiglavõimast avaldumist. Hümnis jumal Atonile (vaarao Ekhnatoni valitsemisperiood) ülistatakse päikest ja iseloomustatakse teda ülevana: «Sinu tõus on kaunis, oo elav Aton, sajandite valitseja. Sinu armastus on suur ja ülev, sinu kiired valgustavad kogu inimkonda. Sa hiilgad, et südamesse elu tuua, sa täidad oma armastusega mõlemad maad. Oled püha jumal, kes lõi end ise, sa loiid kõik maad ja kõik, mis nendes on, loiid kõik inimesed, kitsekarjad ja puud, mis maa peal kasvavad. Nad elavad, kui sa paistad neile. Sa oled emaks ja isaks nendele, kelle silmad sa oled loonud. Kui sa paistad, näevad nad tänu sulle. Sa valgustad kogu maad. Kõik südamed hõiskavad sind nähes, kui sa tõused nende valitsejana.»³⁶

³⁶ В. В. Струве, История Древнего Востока, М. 1934, lk. 54.

Ülevus on jäädvustatud keskaegsetes gooti katedraalides. Nende kõrgustesse suunduvad jooned väljendavad religioosset ideoloogiat, mis seostas kõik inimeste lootused taevaga. Need ehitised on täis püüdu ideaalse, peaaegu saavutamatu täiuslikkuse poole, mis pole suurte pingutuste korral inimkonnale siiski suletud. Võttes kasutusele tohutult kõrgele ulatuva ruumi, kujutasid gooti katedraalide loojad endast kitsaid kõrgeid hoone osasid (kaeve) salapäraselt vilkuva valgusega, mis tungis sisse läbi värviliste klaaside. Looritatud valgus, salapärasus ja püüd kõrgustesse loiid irreaalse atmosfääri, mis oli kauge tavalisest elumiljöst. Lääne-Euroopa keskaegse kunsti iseärasustele on tugevat mõju avaldanud katoliku kirik, kes püüdis kasutada kunsti oma huvides.

Keskajale on iseloomulik ülevuse usulis-müstiline ja feodaalklerikaalne mõistmine, üleva samastamine jumalaga. On iseloomulik, kuidas Anselm Canterburyst tõestab jumala olemasolu. Ta ütleb, et jumal on kõige ülevam, on kõrgeim hüve. Kuid kõrgeima hüve mõistesse kuulub tähtsaima koostisosana olemine, sest mitte-olemine pole hüve, vaid pahe. Järelikult kõige ülevam olevus, s. o. jumal eksisteerib. See tõestus on sofistlik ja sisaldab endas loogilist ringi. Anselm Canterburyst tuletas jumala olemasolu eeldusest, kus sellest olemasolust oli juba lähtutud.

Silmapaistvaks renessansiajastust pärinevaks ülevuse kehastuseks on Michelangelo skulptuur «Taavet». Noormeest on kujutatud hetkel enne lahingut. Imetlusväärse täpsusega on edasi antud võitleja füsioloogiline seisund. Suur ja võimas inimene on antud lõdvestusseisundis, tema tugevad lihased mängivad nooruslikult õrna naha all. Enne kui võitleja kogu oma keha pingutab ja lihased terasvedruna kokku surub, laseb ta nad alati hetkeks lõdvaks. Michelangelol on noor vägilane antud enne suurimat pingutust, enne heitluse viskumist, kui inimese jõud hetkeks tardub. Kuid selle puhtfüsioloogilise seisundi taga peitub kujutus inimese potentsiaalsest vägevusest, mille avaldumine alles ees seisab. Inimene on vägev ja kõikkõimas, temas uinuvad võimalused ärkavad ja tulevad ilmsiks ning elu korraldub inimlike seaduste järgi — sellest kõneleb skulptuur. Ja see inimeses peituv potentsiaal, alles realiseerimata võimsus, mis on iga hetk läbi murdmas ja teostumas, ongi üleva kujutis. Teatud mõttes kujutab ülev endast ilusat, mis alles saabub ja teostub, praegu aga pole veel täiesti inimese võimuses.

Shakespeare püstitas «Kuningas Learis» tõelise ja võltsi suuruse probleemi. Kuni Lear oli kuningas, oli tema käes vägev võim, kuid selle suurus oli petlik. Seda võimu ei juhtunud miski peale tujude, ta ei rajanenud ettenägelikkusel, headusel ja õiglusel, vaid kapriisidel ja auahnusel. Lear oli hingelt pime. Ta pidas vanemate

tütarde meelitusi tõeliseks armastuseks ning luges noorima tütre Cordelia vaikivat jumaldamist külmuseks ja kalkuseks.

Kuid nüüd on vanemad tütre Leari reetnud ja ta satub lagedal väljal tormi kätte. Ning murest meeletu räbalates vanamees, kes on välkudest poolpime ja ilma jäänud isemeelse võimu petlikust suurusest, leiab tõelise võimu ja võime asju inimliku pilguga näha. Ta astub uhkelt hädadele ja õnnetustele vastu ning mõistab lõpuks, millised on maailma tõelised väärtused. Olles kannatustest läbi käinud, saavutab Lear midagi rohkemat kui võimu inimeste üle — võimu iseenda ja oma kirgedele üle.

Klassitsistlikus kunstis loeti ülevat eriti tähtsaks tragöödia ja oodi jaoks, kuid täiesti ebasobivaks komöödias. Nimetatud kategooria osašt selle ajastu kunstis kõneleb muuseas ka fakt, et klassitsismi peateoreetik Boileau tõlkis traktaadi «Ülevast» spetsiaalselt prantsuse keelde ja avaldas selle 1674. aastal vaba ümberjutustuse kujul. Hiljem täiendas ta seda uurimusega «Mõtisklusi Longinosest». Hilisklassitsistlikes töödes muutus ülevus sageli ülespuhutud, võltspaatoseks.

Spetsiaalselt tegeles ülevusprobleemiga XVIII sajandi inglise esteetik E. Burke. 1756. aastal avaldas ta teose «Filosoofiline uurimus sellest, kust on pärit meie kujutlused ülevast ja ilusast». Burke'lt sai alguse ilusa ja üleva vastandamine. Tema arvates on ülevuse ja ilu ideed põhimõtteliselt niivõrd erinevad, et neid on raske ja isegi võimatu ühes ja samas tundes ühendada.

I. Kant arendas üleva käsitlemisel subjektivistlikku seisukohta. Ta kirjutas: «Ülevus ei peitu mitte mõnes looduslikus esemes, vaid ainult meie hinges...»³⁷ Ent vaatamata üldise tõlgitsuse subjektiivsusele esitas Kant hulga huvitavaid mõtteid selle kategooria iseärasustest. Ta arvas, et ülev mõjub kord ligitõmbavalt, kord eemaletõukavalt ning ei anna positiivset mõnutunnet, tekitades vaatajas imestust ja austust, mida võib nimetada negatiivseks naudinguks.

Ülev on tema seisukohalt inimese uhkus, mis tekib tänu hirmu ületamisele usu abil. Ratsionaalne on siin see, et Kant rõhutab uhkustunnet, mis tekib kohtumisel hirmsaga (s. o. omandamata objektiga). Ta märgib üleva nähtuse mõõtmeid ja seda, et selline nähtus on omandamata, et inimene pole tema suhtes vaba (siit pärinevad vajadus hirmu ületada, ligitõmbamine ja eemaletõukamine, imestus, austus, nauding negatiivsus).

Teravalt on vastandanud ilusat ja ülevat F. Schiller. Ta rõhutas, et ülev tekitab ilusast erinevalt ebameeldiva tunde: näiteks ülev äike ja välgusähvatused on ebameeldivad, pole ilusad.

³⁷ И. Кант, Критика способности суждения, lk. 122.

Esteetika ajaloos oli ka teine seisukoht, mis pidas ülevat ja ilusat lähedaseks ja isegi tuletas üleva ilusast, kuigi tunnistas nende erinevust.

Näiteks XIX sajandi prantsuse kodanlikud esteetikud Souriau, Leveque, Geoffroy ja teised rõhutasid ilusa ja üleva ühelaadilisust. Nende arvates on ülev kas ilusa kõrgeim aste (Souriau) või ilu iseendas, lõpmatu ilu, mida pole võimalik tabada (Leveque).

Hegel nägi ülevas absoluutse vaimu teatud liikumisetappi, mis väljendab ülemaailmset ajaloolist protsessi. Selleks etapiks kunsti arengus on romantiline kunst, milles vaim ja sisu prevaleerivad mateeria ja vormi üle. Romantiline kunst (näiteks luule ja muusika) on maksimaalselt hingestatud, ta on materiaalsest algest peaaegu lahti kistud ja seetõttu on talle omased ülevad kujud.

Vastupidine seisukoht üleva olemuse kohta oli Tšernõševskil. Ta püüdis ülevuse taandada tema maisele alusele. Tšernõševski järgi «on ülev see, mis on hoopis suurem... hoopis tugevam teistest nähtustest, millega me teda võrdleme».³⁸

Tšernõševski toob üleva kohta näiteid: raevukas tuul äikese ajal on sada korda tugevam tavalisest tuulest; armastus on palju tugevam meie argipäevastest pisimuredest ja tegevusajenditest. Pole raske näha, et siin rõhutatakse selle kategooria suhtelisust. Ülevuse omadus avaldub sel teel, et nähtust võrreldakse ümbritsevate nähtustega. Selline ülevuse käsitus on puhtkvantitatiivne, mitte kvalitatiivne. Tema puuduseks on ka ülevuse liiga avar mõistmine. Tegelikult võivad nähtused olla ümbritsevatest tunduvalt suuremad ja tugevamad ning ühtlasi mitte olla ülevad. Filosoof ise toob näite inimese söögiisu kohta: mõnel inimesel võib teistega võrreldes olla muinasjutuline isu, kuid see ei iseloomusta teda sugugi üleva isiksusena. Tšernõševski poolt antud definitsioon üleva kohta looduses on subjektiiv-objektiivse iseloomuga ega haara täiesti ülevuse olemust. Kuid definitsiooni väärtus on selles, et ta on suunatud tegelikkusele, on materialistliku tendentsiga.

Kaasaegne Lääne kodanlik esteetika pole andnud ülevusprobleemi originaalseid teoreetilisi lahendusi. XX sajandi keskel surnud saksa filosoof N. Hartmann pidas ülevaks seda ilu, mis vastab inimese vajadusele millegi suure järele, mis kõike muud ületab. Mistahes grandioosne, võimas jõud kohutab inimest ja rõhub teda. Kuid ülevustunde mõjul avaldab inimene sellele vastupanu, ületab oma mannetuse ja tähtsusetuse.

Eraomandil rajanevas ühiskonnas levib egotsentrism (isiksuse keskendumine peamiselt oma seismisele «minale»), mis on võõrandunud sotsiaalsest maailmast. See viib isiksuse laostumiseni ja

³⁸ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. II. М. 1949, lk. 19.

ülevustunde kadumiseni. Ameerika kirjanik ja kriitik E. Faller märgib raamatus «Inimene kaasaegses kirjanduses», et selles ühiskonnas kaotavad inimesed võime ülevat imetleda ja selle ees hädusvärinat tunda, see aga suretab hinge.

Me näeme, et ilusa ja üleva vahetõrge on esteetika ajaloos mõistetud mitmeti: esiteks on rõhutatud, et ülev on ilusa kõrgeim aste, teiseks on mõned teoreetikud väitnud, et ülev on ilusa teatud liik, mis erineb oma suuruse, võimsuse või ka mõlema poolest, ja kolmandaks on viidatud esteetiliselt ebameeldivatele momentidele, mis tekivad üleva tajumisel.

Tegelikult on ülevuse käsitlemine ilu kõrgeima astmena niisama ühekülgne kui nende kategooriate vastandamine. Siin tuleb küsimus püstitada dialektiliselt.

Me teame, et ilus on nende nähtuste positiivne ühiskondlik väärtus, mida inimkond juba täielikult ja vabalt valdab. Ilu tajumisel imetleme eseme vaba valdamist, oskust kooskõlastada oma tegevus eseme sisemõõduga. Erinevalt ilust on ülevus iseloomulik ühiskonna jaoks erilist tähtsust omavatele nähtustele, milles peituvad suured potentsiaalsed jõud. Nende nähtuste täielik hõlvamine jääb ajaloo ülesandeks. Ühiskonna arenedes hakatakse neis avastama ikka uusi võimalusi ja jõude.

Ülevus kui esteetika kategooria väljendab maailma lõpmatust ja igavest kestust, looduse ja inimese võimsaid sisejõude, piirituid võimalusi ja grandioosseid perspektiive, mis avanuvad inimesele looduse hõlvamisel ja selle inimesepäraseks muutmisel.

Ülevuse suurust on nii äikeses kui ka mässavas meres, nii tormis kui ka tähistaevas ning teistes grandioossetes loodusnähtustes. Ülevuse iseärasusi on hästi tabanud Lomonossov, kes kirjeldab tähistaeva avarust:

«Ja lõpmatus ja tähti parv —
sel puudub äär, neil puudub arv...»³⁹

Sageli peab ühiskond ülevatele loodusnähtustele vastu seisma, sest viimased esinevad alistamata ja ähvardavate jõududena. Tavaliselt ülev nähtus vaimustab meid, kuid vaimustusega võib seguneda ka negatiivne esteetiline emotsioon ja isegi hirmutunne. See seletabki, miks on olemas kahte liiki ülevust: sellist, mis inimese jõudu ja võimsust ülendab, ning niisugust, mis inimesele rusuvalt mõjub.

Kuid milline väärtus ühiskonnale on mägedel, ookeanidel, kosmilistel avarustel sel juhul, kui nad on alles hõlvamata? Tänu

inimeste tegevusele tõmmatakse need nähtused nii või teisiti kaasa ühiskondlike suhete valdkonda. Nad on geograafiliseks keskkonnaks, milleta tootmine ei saa eksisteerida ega areneda, on ammen-damatuks looduslikuks varamuks, kust inimesed pidevalt oma võimu ja jõudu ammutavad. Isegi siis, kui võimsad loodusjõud purustusi tekitavad ja inimestele õnnetust toovad, ei kaota nad oma suurt ühiskondlikku tähtsust inimkonna progressiivseks arenguks. Ühiskonna arenemine viib inimese lähemale nende loodusjõudude tunnetamisele, kaotab nende hirmuäratavad jooned ja toob esile nende tõelise suuruse, nende «sõbralikkuse», mitte aga vaenulikkuse inimeste suhtes. Kui võimas loodusnähtus on kas või kaudseltki ühiskondlike suhete süsteemi kaasa haaratud, siis muutub ta ülevaks. Nähtuse täielik hõlvamine muudab ka tema esteetilist kvaliteeti: ülevast muutub ta ilusaks.

Seni kõnelesime peamiselt ülevast looduses. Kuid peale selle «kätega loomata» ülevuse eksisteerivad ka ühiskondlikud, inimese loodud või esilekutsutud nähtused. Nendeks on hiiglaslikud ehitused ja võimsad ühiskondlikud liikumised. Sellisel juhul on meil tegemist oma ulatuselt grandioossete nähtustega, mille loomisest võtavad osa tohutud rahvamassid. Niisuguste nähtuste tähtsus võib kogu oma ulatuses avaneda alles paari või isegi mitme põlvkonna elutegevuse käigus. Teiste sõnadega, inimese loomingu ulatus ja vägevus on siin selline, et tema täielik lahtimõtestamine pole hetkeline tegevus, vaid terve ajalooline protsess.

Ülev on objektiivne esteetiline omadus, mis esineb sellistel suure positiivse ühiskondliku tähtsusega esemetel ja nähtustel, millel on laialdane mõju tervete rahvaste või kogu inimkonna elule. Ülevaid nähtusi pole nende kolossaalse võimsuse ja tohutute mõõdetega võrreldes võimalik kohe täielikult hõlvata.

Nende ähvardavate jõududega kokku puutudes ja neile uhkelt vastu seistes tekib inimesel ülevustunne. See tunne rajaneb inimese seesmisel veendumusel, et ta on looduse kuningas ja valitseja, kõigi maa peal esinevate kõrgemate väärtuste looja ja et ta lõpuks alistab endale ka seni alistamata jõud. See lähendab inimest igavikule, ta leiab oma tööle ja loomingule toetuva tõelise, maise surematuse.

«Täis joobumust on sõjatrall
ja kuristik, mis mustab all
ja ookean, mis kaotab aru,
kui raevus määratsevad vood,
ja kõrbes möllav liivamaru
ja hävitavad katkuhood.

Kõik, kõik maailma kurjad jõud,
kus luurab hukka ja surmaõud,

³⁹ М. Ломоносов, Стихотворения. М. 1948, lk. 91. Tõlkinud J. Kross.

suurt sõnamata mõtet peites
ühtikka vaimustavad meid!
Oo, õnnelik, kes meeleheites
võib juhtida ja mõista neid!»⁴⁰

Üleva peegeldamine kunstis nõuab kunstnikult eriti intensiivseid, eredaid ja meeleolu ülendavaid väljendusvahendeid.

Näiteks muusikas on ülevus väga võimsalt kehastatud Beethoveni Üheksandas sümfoonia. See ilmneb teose erilises laadis. Vaiksed, kord tumedad, kord peidetud, kord säravad helid paisuvad, tugevnevad ja järsku plahvatavad. Siis helid vaibuvad, nagu oleksid nad kadunud maa alla, seal aga koguneb mingi tohutu energia, mille sädemed murravad läbi, süttivad ja kustuvad uuesti. Energia kasvab ikkagi ning hakkab järsku tõkkeid murdes veerema võimsa laviinina, mis pühib kõik oma teelt. Seda suuri rahvahulki hõlmava ajaloolise protsessi varjatud jõudu annabki edasi Üheksas sümfoonia.

Võrreldes Beethoveni ja Mozarti muusikat. Mozarti teoste maailm on õdus, kodune, helendab seestpoolt, seda soojendab värelev inimhingus. Tema maailm on harmooniline suletud tervik. See sarnaneb tolle kristalse heliseva sfääriga, mis muistsete kreeklaste müütides planeete ümbritses. Selline inimesele kodune, hõlvatud maailm ei hirmuta teda millegagi, selles pole midagi üleloomulikku. Mõnikord on Mozart graatsiline ja elegantne, mõnikord naerata, vahel kurb, isegi nukker, kuid alati ilus.

Beethoveni maailm on grandioosne ja lõpmatu. Tema muusika on oma harmoonias kaootiline. Siin on kõik ootamatu: vaiksed, voolavad, õrnad helid ja tormipuhangud, armunute sosin ja ülemaailmsete katastroofide mürin. Sellesse muusikasse on tunginud revolutsioonitormide ajastu ja selle ümber kujundanud. Nii loodust kui ka inimese elu tajub Beethoven kosmiliselt.

«Peetri ajaloo» ettevalmistavates materjalides kirjeldab Puškin Poltaava lahingut ajaloolase kiretu ükskõiksusega: «Peeter sõitis oma kindralitega läbi kogu armee, innustades sõdureid ning ohvitseri, ja viis nad pealetungile. Karl astus talle vastu; kella üheksa paiku alustasid väed lahingut. Kogu lugu ei kestnud kahte tundi — rootslased põgenesid.

Lahingupaigas loendati kuni 9234 tapetut. Golikov arvab, et hukkus 20 000, lahinguväli oli kolme miili ulatuses laipadega üle külvatud. Lewenhaupt põgenes ülejäänutega, jättes maha pagasi ja tappes oma haavatuid. Põgenes kuni 16 000, koos mitmesugustest seisustest inimestega aga 24 000.»⁴¹

⁴⁰ A. Puškin, Jevgeni Onegin. Muinasjutud. Draamateosed. Tallinn 1973, lk. 484—485.

⁴¹ A. C. Пушкин, Полн. собр. соч., т. IX, lk. 218—219.

Kuigi arvud ja faktid kõnelevad lahingu ulatusest, ei tekita selle kirjeldus ülevat muljet.

Ent võtame lahingu kirjelduse poeemist «Poltaava». Kasutades vaimustatud sõnu ja kõrget stiili, loob Puškin Peetri kuju ning annab hiiglaslikust lahingust üleva ja mõjuva pildi.

«Siis astus kaaslastega telgist
ning «jumal appi!» hüüdis tsaar.
Mis ebamaisest vastuhelgist
küll sätendab ta silmapaar!
Mis võimsas vaimustuseküllas
näib voogavat see vägev põul!
Ta liigub ruttu. Ta on üllas
ning hirmus nagu välg ja kõu.

.....

Ning varsti ongi vägi väega,
mees mehega ja käsi käega
ju hirmsas heitlemises koos.
Nüüd võimutseb vaid vaenuvahing
ja lahing, suur Poltaava lahing
lööb mürisema täies hoos!
Kesk vilistavat kuulisadu
rood variseb kui niiduhein,
kuid juba trotsib tuld ja kadu
uus täagimets ja elav sein.
Kaob suitsu sisse lohk ja kungas.
Just nagu raske pilverüngas
nüüd ratsavägi tulle vaob,
mõõk lennol raiub, torgib, taob.
Raudpommid, laipu virna heites,
maatasa tõukavad kõik teel —
siis vereloiku ennast peites
tükk aega sisisevad veel.
Täis hukatust ja surnukehi
on lagendikul iga koht.
Kuid rootslasi ja vene mehi
veel südimeks teeb hädaoht.
Trumm, kahurite kõuekärin,
lärm, vanded, kisa, täagitärin,
suits, leegid, oiged, verevool
ja surm ja põrgu igal pool.»⁴²

Majakovski kirjutas, et revolutsioonilahingud on Poltaavast tõsisemad ja armastus grandioossem Onegini armastusest. Meie ajastu ülevad sündmused nõuavad eredaid, paatoslikke kunstilisi vahendeid.

Meie kunst tõlgendab ülevat kui täiuslikkust, mis on inimesele

⁴² A. Puškin, Luuletused. Poeemid. Tallinn 1972, lk. 398 ja 400.

kättesaadav, töö ja võitlusega saavutatav. Kaasaegne optimistlik üleva käsitus on ilmekalt kehastunud Muhhina skulptuuris «Tööline ja kolhoositar». Selles teoses kõlab tulevikku püüdlemise paatos ja selle tuleviku kättevõitlemise tahe. Skulptuur ei väljenda tänu taevale ja taevaandidele, vaid usku töö jõusse, mida sümboliseerivad sirp ja vasar energiliselt astuva mehe ja naise käes.

● 3. Traagiline.

Inimkonna ajaloos pole vist tähelepanuväärivat ajastut, milles ei esineks traagilisi sündmusi. Inimene on surelik ja iga teadlikku elu elav isiksus peab nii või teisiti lahti mõtestama oma suhtumise surmasse ja surematusse. Lõpuks püüdleb suur kunst oma filosoofilistes arutlustes maailma kohta alati seesmiselt traagilise teema poole. Kogu maailmakirjanduse ajaloos on traagiline üheks peamiseks teemaks. Teiste sõnadega on nii ühiskonna kui kunsti ajalugu ja ka inimese elu nii või teisiti seotud traagilisega. Seetõttu ongi traagilisel esteetikas suur tähtsus.

XX sajand on ajastu, mil suurimad sotsiaalsed vapustused, kriisid, tormilised muutused tekitavad kord ühes, kord teises maa-keras punktis äärmiselt keerulisi ja pingelisi situatsioone. Seetõttu on traagikaprobleemi teoreetiline analüüs meie kõigi jaoks teatud mõttes endaanalüüs ja selle maailma lahtimõtestamine, milles me elame. Maailma kaasaegse olukorra veel üht olulist külge hõlmab koomilise kategooria. Pole juhus, et Charlie Chaplini geenius avaldub tragikoomilises vormis, mis vastab kõige täielikumalt sellele maailmale, milles ta elab. Ja pole ka juhus, et suurimad kunstiväärtused, mille järgi järeltulevad põlvned meie ajastu ja kunsti üle otsustavad, on täis traagika- või koomikapaaatost (meenutagem näiteks Gorki, Šolohhovi, Majakovski, Brechti, Faulkneri, Hemingway, Rolland'i, Eisensteini ja Picasso loomingut).

I. Sollertinski kirjutab P. Tšaikovski Neljanda sümfoonia olemust määratledes: «Tragöödia — hukkumine — pidu...»⁴³ See on peaaegu traagilise esteetiline valem, mille järgi on üles ehitatud nii Tšaikovski Neljas sümfoonia kui ka Majakovski poeem «V. I. Lenin».

Revolutsioonijuhil surmast jutustades annab poeet edasi rahva leina. Ning järsku lausub poeet kuskil kõige kõrgemal, kõige pingelisemal noodil sõnad «Ma olen õnnelik».

⁴³ И. И. Соллертинский, Избранные статьи о музыке. Л.-М. 1946, lk. 98.

«Olen õnnelik.

Lohutu leinaga uhatult

mul on

rahvaga

ühised pisarad

silmas.»⁴⁴

Selles üleminekus kurvastusest rõõmule on üks traagika suuri saladusi.⁴⁵ Et seda nähtust seletada, vaadeldgem traagilise ajaloolisi allikaid kunstis.

Erinevatel rahvastel on oma legendid surevatest ja elluärkavatest jumalatest: Dionysos (Kreeka), Osiris (Egiptus), Adonis (Foiniikia), Attis (Väike-Aasia), Marduk (Babüloonia). Nende jumalate auks korraldatud kultuslikel pidudel asendus surmaga seotud kurbus lõbutsemise ja rõõmuga nende ülestõusmise üle. Nende legendide aluseks on tähelepanekud viljaterade kohta, mis «surevad», kui nad mulda külvatakse, ja viljapeas uuesti «ellu ärkavad». Sotsiaalsete vastuolude kasvamisega nende müütide põllumajanduslik alus komplitseerus: jumalate surma ja ülestõusmisega hakati seostama lootusi maapealsetest kannatustest vabanemisele ja igavesele elule (legend Kristusest).

Traagiline hukkumine muutub elluärkamiseks ja lein — rõõmuks. Selline seaduspärasus ilmneb paljude rahvaste kunstis: nii eskimote traagilises tegevuses (mida on kirjeldanud Krusenstern) kui ka muistsetes muinasjuttudes, nagu korealaste «Sim Tšen» ja bantude «Muinasjutt seitsmest kangelasest ja seitsmest linnust».

Muistse India esteetikas väljendati seda seaduspärasust «sam-sari» mõistega, mis tähendab surma ja elu ringkäiku, surnud inimese ümberkehastumist teiseks elusolendiks vastavalt tema poolt elatud elule.

Muistsetel hindudel oli metapsühhoosi (hingede surmajärgse ümberkehastumise) kontseptsioon seotud ideega esteetilisest täiuslikkusest, üleminekust kaunima poole. «Nii nagu kullassepp annab kullatükile uue, kaunima ilme, täpselt samuti heidab see atman kõrvale oma keha, vabaneb oma teadmatusest ja võtab endale uue, ilusama kuju: kas esivanema või gandharva oma või jumalate või Pradžapati või Brahma või teiste olendite kuju.»⁴⁶

Muistse India esteetikas seostati surmaprobleem hinge õndsusega sealpoolses, täiuslikumas maailmas. Vedades, india muist-

⁴⁴ В. М а ж а к о в с к и, Владимир Ильич Ленин. Tallinn 1970, lk. 127.

⁴⁵ Juba D. Hume pööras oma traktaadis «Tragöödiast» tähelepanu sellele, et traagiline emotsioon sisaldab endas kurjust ja rõõmu, õudust ja mõnu. (Vt. Д. Ю м, О трагедии. «Вопросы литературы», 1967, nr. 2, lk. 161—167.)

⁴⁶ Древнеиндийская философия. М. 1963, lk. 178.

setes kirjandusmälestistes, kõneldakse hauataguse elu ilust ja rõõmust sinna lahkumisel: «... sinna, kus valgus kunagi ei kustu, kõige salapärasemasse taevasisemusse, kus voolavad igavesed veed, sinna, kuhu on asunud rõõm ja lõbu, sõprus ja õnn, kus täituvad kõik soovid — sinna, igavesse surematusse vii mind, oo Soma!»⁴⁷

Ka muistsetel mehhiklastel esines surnute teiseksaamise probleem, kuid neil ei määra viimast, lõplikku saatust mitte inimese moraalne käitumine, vaid surma põhjus, mis neid siit maailmast lahkuma sunnib. Nii lähevad *Tlalokani* need, kelle surma on põhjustanud välg, vesitõbi, või kes on uppunud. Ohvriks toodud, nurgavoodis surnud või lahingus hukkunud inimesed muutuvad Päikese kaaslasteks, lapsena surnud lähevad *Tšitšiguakuaukosse*, ja lõpuks mistahes teisel viisil surnud satuvad *Miktlani*, mis on nähtavasti kõige vähem eelistatud saatüs.⁴⁸

Iidsetest aegadest peale pole inimloomus suutnud leppida mitteolemisega. Juba siis, kui inimesed hakkasid mõtlema surma üle, väideti, et on olemas surematuse. Olematuses eraldasid inimesed koha kurjusele ja saatsid ta sinna naeruga.

See on paradoksaalne, kuid surmast ei kõnele mitte tragöödia, vaid satiir. Satiir näitab elava ja isegi võidutseva kurjuse surelikkust. Tragöödia kõneleb surematusest, näitab inimese häid ja kauneid külgi, mis pääsevad võidule, vaatamata kangelasemale.

Tragöödia on hümn inimese surematusele. See traagika sügavaim olemus avaldub just siis, kui leinatunne laheneb rõõmutundes («Ma olen õnnelik»), ja surm läheb üle surematuseks.

Traagilise tekkeperioodil avaldus surematuse idee primitiivses illusoorises vormis — ideena hauatagusest elust ja hukkunud kangelasest ülestõusmisest. Religioon on meile võõras. Kuid me ei saa nendest probleemidest mööda minna. Eksisteerib reaalne, maine surematuse. Kangelane jääb elama nii oma tegude kaudu kui ka rahva mälestuses, töös ja kangelastegudes. Selline on tõde, mis peitub müütides hukkunud kangelasest ülestõusmisest. See tõde kehastub realistlikus kunstis. Viimane näitab hukkunud kangelasest iseloomu seda, mis on tähtis inimesele, ühiskonna progressile, mis jääb ühiskonnas edasi elama.

Hegel arvas, et tragöödias pole hukkumine lihtsalt hävimine. Surm tähendab siin, et säilib muundunult see, mis antud kujul peab hukkuma. Olendile, keda rusub alalhoiustinstinkt, vastandab

⁴⁷ П. Д. Шантепи-де-ля Сосей, Иллюстрированная история религий, т. II. СПб, lk. 41.

⁴⁸ Мигель Леон-Портилья, Философия нагуа. Исследование источников. М. 1961, lk. 226—227.

Hegel «orjalikust teadvusest» vabanemise idee, võime ohverdada oma elu kõrgemate eesmärkide nimel. Hegeli arvates on inimteadvuse olulisimaks jooneks võime mõista ideed lõputust arengust. Inimene ületab oma piiratuse ja tõuseb kõrgemale loomadest, kes ei oska endast abstraheruda.

K. Marx tõstis esile ratsionaalse tuuma, mis sisaldub nendes Hegeli arutlustes, ning käsitles seda probleemi dialektilise materialismi seisukohalt.

Ajaloo materialistlik ümbermõtestamine võimaldas leida tõelise tee, mis ületab inimese piiratuse ja viib surematusele. Juba oma varasemates töedes kritiseeris K. Marx Plutarchose individuaalse surematuse ideed, vastandades sellele idee inimese ühiskondlikust surematusest. Marxi arvates ei vääri lugupidamist inimesed, kes kardavad, et nende töö vili ei jää pärast surma neile, vaid inimkonnale. Sellised inimesed pole võimelised looma midagi tõeliselt surematut ja järelikult pole nad võimelised teistes inimestes edasi elama. Niisuguste inimeste elu on mööduv, kuna neile «pakub suuremat rahuldust alalõpmata sorida isendas, kui oma jõudega ehitada tervet maailma, olla maailma loojaks...»⁴⁹

K. Marx näitab, et selline inimene on individualist ja unistab isiklikust surematusest vaid seepärast, et kardab olematust kui midagi hirmsat, sest ta kardab endast lahti ütelda. Pidades elu lõplikuks ja tühiseks igavikuga võrreldes, põlgavad sellised inimesed igasugust tegevust. Samal ajal on aga inimese töö vili inimelu parimaks jätkajaks, kuna lootused individuaalsele surematusele on illusoorised.

Aheldatus surma ja olematuse probleemi külge on osa eksistentsialistide esteetilisest programmist ja filosoofilisest kontseptsioonist. Sellepärast pole juhuslik antud suuna filosoofide huvi traagilise probleemide vastu. Saksa filosoof eksistentsialist K. Jaspers rõhutab, et teadmine inimesest on traagiline teadmine. Raamatus «Traagilisest» märgib ta, et traagilise olemus ei seisne surmas endas: «See, et inimene pole jumal, tähendab, et ta on väike ja hukub.»⁵⁰ Traagika algab tema arvates siis, kui inimene on äärmuseni rakendanud kõik oma võimed, teades, et ta hukub. See on nagu isiksuse eneseteostamine oma elu hinnaga: «Sellepärast on traagilises teadmises oluline, mispärast inimene kannatab ja mille tõttu hukub, mida ta enda kanda võtab, millisest tegelikkusest ja mis kujul ta oma olemisest loobub.»⁵¹ Jaspers lähhtub sellest, et traagiline kangelane kannab endas ise nii oma õnne kui ka hukku.

⁴⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, lk. 169.

⁵⁰ K. Jaspers, Über das Tragische. München 1954, lk. 28.

⁵¹ Sealsamas, lk. 29.

Kuid eksistentsialism eraldab inimese ühiskonnast. See ei arvesta dialektilist seost seismise ja välise, ühiskonna ja isiksuse, maailma ja inimese vahel. «Traagilises kangelas näeb poeet millegi sellise kandjat, mis väljub individuaalse olemise raamidest, näeb võimu, printsiibi, iseloomu või deemoni kandjat. Tragöödia näitab inimest tema suurus, vabana heast ja kurjast,» kirjutab Jaspers. Ta põhjendab seda seisukohta viitega Platoni mõttele, et tühisest iseloomust ei tule head ega kurja, kuid suur natuur on võimeline nii suureks kuriteoks kui ka suureks heateoks.

Traagika on seal, kus põrkavad kokku jõud, millest kumbki peab ennast tõeseks. Selle põhjal arvab Jaspers, et tõde pole ühtne, et ta on killustatud, ja tragöödia seda näitabki.

Mõnedes tragöödiates otsib kanglane tõde (Oidipus, Hamlet). Maailm nõuab inimeselt üleüldist teadmist. Teadmiste paratamatu puudulikkus, võhiklus on tihti suurte tragöödiate allikaks.

Tragöödias mõtestatakse lahti olemise üldisi probleeme, ta on seotud inimkonnale väljapääsu otsimisega. Jaspers rõhutab, et selles kategoorias ei peegeldu lihtsalt inimese õnnetus, mille on esile kutsunud üksikud apardused, vaid kogu inimkonna hädad, eksistentsi mingi fundamentaalne ebatäiuslikkus. «Traagiline vaatekoht on käsitlusviis, mis vaatab inimlikku häda metafüüsiliselt põhjendatuna. Ilma metafüüsilise aluseta eksisteerib lihtsalt häda ja õnnetus, traagiline ilmub alles transtsendentaalse teadmise puhul. Teosed, milles kujutatakse ainult õudset kui sellist, rõõvimist, tapmist, intriigi — ühesõnaga õudse kõiki situatsioone —, pole tragöödiad. Tragöödia jaoks on vaja, et kangelas oleks teadmine traagilisest, ja et samas seisundis oleks ka vaataja.⁵²

Eksistentsialism muutis surma kirjanduse ja kunsti keskseks probleemiks. Suuna nimetus «eksistentsialism» ise (ladina k. *existentia* — eksisteerimine) väljendab püüdu lahendada probleem olemise ja mitteolemise vahekorra. Eksistentsialismi üks lähtepostulaat kõlab: inimene on printsiipiaalselt üksik ja inimkond on üksiklaste kogumik. Seejuures hinnatakse isiksust nii «kõrgelt», et ta kaotab juba oma väärtuse. Jaatades indiviidi endast pärinevat väärtust, jõuavad eksistentsialistid välja kummalise paradoksini: sellise isiku hukkimine pole enam ühiskondlik probleem. Kui inimene on lahutatud teistest inimestest, mis puutub siis neisse tema hukkimine? Tuleb välja, et kui isiksust äärmuseni ülendada, kaotab tema elu üldse mõtte, muutub absurdseks (eriti A. Camus'l). Kui inimene jäetakse silm silma vastu maailmaga ja ta ei taju teisi inimesi enda ümber, haarab teda õudus paratamatu surma ees.

⁵² K. Jaspers, Über das Tragische, lk. 42.

Esimesel pilgul paistab, et religioosne ideoloogia lahendab olemise ja mitteolemise probleemi hoopis teisiti kui eksistentsialistid. Näiteks budistidel muutub inimene surses teiseks olendiks. Aga kui eksistentsialism võrdsustab elu surmaga (elu on niisama absurdne kui surmgi), siis budistide ideoloogia võrdsustab surma eluga (inimene jätkab surses oma elu, seepärast ei muuda surm midagi).

Eksistentsialism lahutab faktiliselt inimese maailmast ja inimkonnast. Religioonis aga jätkab inimene pärast hukkimist elu, toimub isiksuse täielik lahustumine maailmas. Nii ühel kui teisel juhul kaob tegelikult igasugune traagika.

Inimese hukkimine hakkab traagiliselt kõlama vaid seal, kus inimene on kõrgeim väärtus, kus ta elas teiste inimeste nimel ja tema elu sisuks olid ühiskondlikud huvid. Sellisel juhul on isiksusel ühelt poolt kordumatu, individuaalne omapära ja väärtus ning teiselt poolt elab hukuv kanglane edasi inimkonna elus. Seetõttu tekitab kangelse hukkimine meis korvamatut kaotuse tunde (siit tuleneb lein) ning samal ajal tekib idee isiksuse, kangelse elu jätkumisest inimkonnas (sellest tekib rõõmu motiiv).

Inimene lahkub elust jäädavalt. Surm — see on elava muutumine elutuks. H. Heine on öelnud, et iga hauakivi all on terve maailma ajalugu. Inimese surmaga lõpeb tema tunnete, mõtete, kavatsuste, võimaluste ja lootuste maailm:

«Ei aita meid haa man kahetsus, nutt,
saab ussiroog suurmehe kolbastki just.»⁵³

Tragöödia tõlgitseb ainulaadse individuaalsuse hukkimist korvamatut õnnetusena, kuid jaatab selle kaudu universumi tugevust, tema igavest kestust ja lõpmatust, vaatamata sellele, et sealt lahkub ajalik olend. Tragöödia leiab selles ajalikus olendis jooni, mis on surematud, mis lähendavad isiksust universumile, lõplikku lõpmatusele.

Niisiis näitab traagiline esiteks: *isiksuse hukkimist või raskeid kannatusi, teiseks selle kaotuse korvamatust inimeste jaoks, kolmandaks toob esile selle kordumatu isiksuse surematud, ühiskondlikult väärtuslikud küljed ja näitab tema edasikestmist inimkonna elus ning neljandaks näitab inimelu ühiskondlikku mõtet.*

Traagilise allikaks on spetsiifilised ühiskondlikud vastuolud, millele F. Engels annab järgmise sügava iseloomustuse: «...traagiline kollisioon ajaloo paratamatu nõudmise ja selle realiseerimise praktilise võimaluse vahel.»⁵⁴

⁵³ Е. Баратынский, Стихотворения. М.-Л. 1948, lk. 139.

⁵⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 29, lk. 495.

Iga ajastu annab traagilisele oma jooni ja asetab rõhu tema olemuse teatud külgedele.

Antiiktragöödias jaatatakse kangelasliku isiksuse kontseptsiooni, näidatakse vabaduse ja paratamatuse dialektikat. Traagika eesmärgiks on Aristotelese järgi katarsis, s. o. hinge puhastamine «selliste afektide» (tunnete), nagu hirmu ja kaastunde kaudu. Kunst kasvatab inimesi ja puhastab nende sisemaailma, näidates kangelasi, kellele on osaks saanud rasked katsumused. Kuid mis pärast on hinge puhastamiseks vaja «selliseid tundeid»? Teemanti lihvimine vaid teemant, inimvaimu aga ainult inimvaimu kõrge ilming. Tragöödia õpetab inimvaimu olema niisama tugev ja kõrgelennuline, nagu see on kangelastel.

Antiiktragöödia kangelased teadsid tihti tulevikku. Jumalate ja oraaklite ennustused, ettekuulutused, prohvetlikud unenäod ja sõnad kuuluvad orgaaniliselt tragöödiasse ning ei kaota ega nõrgenda sugugi vaatajate huvi.

Kreeklastel õnnestus säilitada oma tragöödiate «kõitvust», kuigi jumalate tahe anti tegelastele ja vaatajatele sageli teada või ennustas koor sündmuste edasist käiku. Ka vaatajad ise tundsid hästi vanu müüte, mille põhjal tragöödiaid enamasti loodi.

Vaataja huvi kreeka tragöödiate vastu rajanes mitte niivõrd süžee ootamatutel pööretel kui tegevuse loogikal. Tragöödia kogu mõte seisnes kangelase käitumises, mitte aga paratamatus, saatuslikus lõpplahenduses. Siin polnud tähtis mitte see, mis toimub, vaid *kuidas* see toimub.

Kreeka tragöödiale on omane, et tegevus kulgeb varjamatult. Süžee liikumapanevad jõud ja tegevuse tulemused on nähtavad. Traagilise kangelase õnnetused ja hukkimine on ette teada. Ning selles ongi antiikkreeka kunsti omapära, kordumatus, naiivne värskus ja ilu. Tegevuse sellisel kulgemisel oli suur kunstiline mõju, sest ta suurendas vaataja traagilisi emotsioone. Seletades Euripidese tragöödiate varjamatu tegevuse esteetilist funktsiooni, kirjutas Lessing: «... Ta teatas vaatajale tegelaste pea kohale kuhjuvatest hädadest palju varem, püüdes nende vastu kaastunnet sisendada juba siis, kui nad ise olid veel kaugel sellest, et pidada end kaastunnet väärivaks.»⁵⁵

Antiiktragöödia kangelane tegutseb paratamatuse sunnil. Tema võimuses pole paratamatut ära hoida, kuid ta võitleb, tegutseb ja ainult tema vaba tegevuse kaudu realiseerubki see, mis peab toimuma. Mitte paratamatus ei vii aktiivset kangelast lõpplahenduseeni, vaid ta ise teostab oma traagilise saatuse. Tunnetades paratamatust, toimib ta selle raamides vabalt isegi siis, kui ta mõistab

⁵⁵ Г. Э. Лессинг, Избранные произведения. М. 1953, lk. 555.

oma hukkimise paratamatust. Ta pole hukkimisele määratu, vaid kangelane, kes toimib vabalt, iseseisvalt vastavuses jumalate tahte ja paratamatusega.

Selline on Oidipus Sophoklese tragöödias «Kuningas Oidipus». Oma tahtel, teadlikult ja vabalt püüab ta välja selgitada Teeba elanikele osakssaanud hädade põhjusi. Ja kui selgub, et «uurimine» pöördub «uurija» enda vastu ja et Teeba õnnetuste süüdlaseks on Oidipus ise, kes on saatuse tahtel tapnud oma isa ja nainud oma ema, ei katkesta ta «uurimist», vaid viib selle lõpuni. Niisugune on ka Sophoklese teise tragöödia kangelanna Antigone. Teades, et teda ähvardab hukkimine, läheb ta teadlikult surmale vastu. Eri-nevalt oma õest Ismenest ei täida Antigone Kreoni käsku. Viimane on surma ähvardusel keelanud matta Antigone venda, kes võitles Teeba vastu. Antigone ei toimi kuninga tahte ja viimase poolt kehtestatud seaduste järgi, vaid jumalate tahte kohaselt ja nendes kehastuva paratamatuse järgi. Sugulussuhete seadus nõuab venna põrmu matmist mistahes hinnaga. See seadus kehtib võrdselt mõlema õe suhtes, kuid Antigonest saab traagiline kangelane seetõttu, et ta oma vaba tegevusega selle paratamatuse teostab. Ta hukkub, kuid hukkub vabalt ja isegi õnnelikult, tunnetades oma elu täiuslikkust ja ideaalide õigsust.

«... Sõuad siis üle Lethe,
mitte haigusest piinatult,
mitte vaenlastest löödult, —
ainsana kõikidest elavaist
nooruse õites ja vabalt,
kohuse pärast läed surma.»⁵⁶

Nii laulab antiikkoor Antigone kohta.

Antiikkreeka tragöödia kangelane, kes teab, et ta on antud lahingus määratud hukkuma, ei käitu argpüksina, vastupidi, ta on mehine. Mitte surm pole talle kohutav, vaid häbi. Ning teades oma hukkimise möödapääsmatust, tegutseb ta vabalt ja aktiivselt.

Keskajal ei esinenud traagika mitte kangelaslikkuse, vaid märterlusena ja näitas üleloomulikkust. Tema eesmärgiks oli lohutus.

Huvitav on kõrvutada näiteks Aischylose Prometheust, kes kannatab oma inimarmastuse pärast ja kannab karistust selle eest, et andis inimestele tule, ning Kristust keskaja kunstis. Ümberolijad suhtuvad nende kannatusse erinevalt. Prometheus hämmastab oma julguse ja alistamatusega, talle osakssaanud kolossaalsed kannatused ja piinad tekitavad traagilise õuduse. Koor laulab:

«Oo, Prometheus!
Tulvil hirmu
hämarus sööstis mu silmi,

⁵⁶ Греческая трагедия. М. 1956, lk. 150—151.

valades neisse pisarad!...

Su julge süda ilmaski
ka suure häda ees ei vangu.
Kuid liiga vabalt voolab jutt!...
Mu hinge läbis sügav kartus:
mind kohutab su õudne liisk!...
Mis siis, kui ränga piina merd
sa ujudes ei läbi eal?»⁵⁷

Kristuse tragöödiat läbivad kurbuse ja kannatuse noodid ning sellesse suhtutakse kui märterlusse. Seda on ilmekalt näidatud liturgilises draamas «Kolme Maarja itk».

«Maarja Magdaleena (pöördub meeste poole ja sirutab käed nende poole): «Oh, vennad (nüüd naiste poole) ja õed! Kus on mu lootus? (Lööb endale vastu rinda.) Kus on mu lohutus? (Tõstab mõlemad käed.) Kus on mu lunastus? (Langetab pea ja viskub Jeesuse jalge ette.) Oo, mu isand! (Mõlemad Maarjad tõusevad püsti ja sirutavad käed Maarja ja Kristuse poole.) Mispärast... jne.

Maarja — vanem (osutab Maarja Magdaleenale): Oo, Maarja Magdaleena (osutab Kristusele), mu poja armsam õpilane. (Suudleb Maarja Magdaleenat ja embab teda mõlema käega.) Nuta ja kurvasta koos minuga (osutab Kristusele), et mu armas poeg on surnud (osutab Magdaleenale), et su õpetaja on surnud (osutab Kristusele), nuta, et suri see (osutab Magdaleenale), kes sind nii väga armastas (osutab Magdaleenale), kes vabastas sind (võtab käed Maarja ümbert ja laseb neil langeda) kõigist su pattudest (embab ja suudleb Magdaleenat nagu esimesel korral ja lõpetab), magusaim Magdaleena!

Maarja Magdaleena (tervitab Maarjat mõlema käega): Ristilöödud Jeesuse ema (pühib pisaraid), koos sinuga nutan ma Jeesuse surma pärast...

Maarja, Jakoobuse ema (osutab järjest kõigile ümberseisjaile, tõstab kae silme ette ja lausub): Kas on siin kedagi, kes ei hakkaks nutma, kui näeb, kui suur on Kristuse ema kurbus...»⁵⁸

Keskaegse teatri näitlejad rõhutasid Kristuse kuju märterlikkust niivõrd, et see viis tihti koomiliste kurioosumiteni (muidugi tänapäeva seisukohalt), mida aga tol ajal täiesti loomulikuks peeti. Üks kaasaegne kirjeldab 1437. aastal Metzis toimunud kannatuste müsteeriumi järgmiselt: «Ja Issandat Jumalat mängis vai-

mulik nimega Nicole Neufchâtelist Lotringis, kes oli tol ajal küreeks St. Victoire'i kirikus Metzis. Mainitud küree elu oli suures ohus ja ta oleks ristil peaaegu surnud, sest ta süda ei lõonud ning ta oleks surnud, kui ta poleks abi saanud.»⁵⁹

Rõhutades, et keskaja tragöödia kordamine poleks uutes tingimustes ajalooliselt õigustatud, kirjutas Lessing: «Kõigile näidendis «Olynthos ja Sophronia» kujutatud kristlastele on märterlikult kannatada ja surra niisama lihtne kui juua klaas vett. Me kuuleme seda vagadusega braveerimist niivõrd tihti ja nii paljudest erinevatest suudest, et see kaotab igasuguse mõju.

Teine märkus puudutab just kristlikku tragöödiat. Selle kangelasteks on enamasti märtrid. Kuid me elame niisugusel ajal, mil terve mõistuse hää l kõlab liiga valjult, et iga hull, kes oma kodanikukohust ignoreerides ilma igasuguse vajaduseta meeleldi surma läheb, võiks pretendeerida märtri nimele.»⁶⁰

Keskaja tragöödiale on katarsise mõiste võõras. See pole mitte puhastumise, vaid lohutuse tragöödia. Ja paistab, et mitte juhuslikult ei lõpe lugu Tristanist ja Isoldest pöördumisega kõigi armastajate ja armastuse pärast kannatajate poole: «Leidku nad siit lohutust truudusetuse ja ebaõigluse, meelehärmi ja valu vastu, kõigi armastuse piinade vastu.»

Keskaja lohutustragöödiale on iseloomulik niisugune loogika: sul on halb, kuid nemad, tragöödia kangelased või õigemini märtrid, on sinust paremad ja neil on veel halvem kui sinul, seepärast lohuta end oma kannatustes sellega, et veelgi rängemaid kannatusi ja suuremaid piinu taluvad need, kes on neid veel vähem ära teeninud kui sina. Ja siin pole midagi parata. Säärane on elu. Selline on jumala tahtmine. Kuid sügavamal, alltekstis on mõte: aga see-eest pärast, teises ilmas... Maisele lohutusele (sa ei kannata üksi) lisandub ebamaine lohutus (su kannatused lõpevad ja sulle saab tasutud).

Kui antiiktragöödias toimuvad kõige ebatavalisemad asjad täiesti loomulikult, siis keskaja tragöödias on oluline koht üleloomulikkusel, toimuva imepärasusel.

Keskaja ja renessansi piiril kõrgub Dante majesteetlik kuju. Tema käsitusel traagikast lasub keskaja tume vari, kuid samal ajal on sellel ka uue aja lootuste päikeselist vastuhelki. «Jumaliku komöödia» autoril on keskajale iseloomulik märterluse motiiv veel tugev. See baseerub Dante veendumusel, et eksisteeriv maailmakord on kõigutamatu ja monoliitne ning karistab julmalt neid, kes rikuvad tema norme.

⁵⁷ Греческая трагедия, lk. 60—61.

⁵⁸ Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. 1. М. 1953, lk. 63.

⁵⁹ Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. 1, lk. 109.

⁶⁰ Г. Э. Лессинг, Избранные произведения, lk. 517—518.

Dante ei kahtle, et Francesca ja Paolo igavesed kannatused on paratamatud, sest nad rikkusid oma sajandi moraali: astusid üle maa ja taeva keeldudest. Ja samal ajal pole «Jumalikus komöödias» keskaegse tragöödia esteetilise süsteemi teist tugisammast — üleloomulikkust ja nõidust. Dantele ja tema lugejatele on põrgu geograafia absoluutselt reaalne ja reaalne on ka põrgulik pööris, mis armunuid kannab. Siin on üleloomulik niisama loomulik ja ebareaalne niisama reaalne, nagu see oli omane antiiktragöödiale. Just tagasipöördumine antiikse juurde uuel alusel teeb Dante üheks esimeseks renessansiideede väljendajaks.

Dante traagiline kaastunne Francesca ja Paolo vastu on palju avameelsem kui Tristani ja Isolde loo nimetul autoril oma kangelaste vastu. Viimasel on see sümpaatiatunne vastuoluline ja ebajärjekindel, tihti asendub see moraalse hukkamõistmisega või on seletatav nõidusest tulenevate põhjustega (kaasatundmine inimestele, kes jõid nõiarohtu). Dante tunneb Paolole ja Francescale kaasa otse, avalikult, lähtudes oma südamehäälest, kuigi peab paratamatuks seda, et neile peab osaks saama igavene piin. Ta kirjutab sellest muljest, mida talle avaldas «armastus, mis armastajail armastada käsib», ja selle armastuse tragöödiast:

«Mul solvatute sõnust hakkas hale;
poeet, kes märkas, kuis mind nukrus löi,
mult päris: «Miks nii mõtlik on su pale?»⁶¹

Kui tugevasti autor oma kangelastele kaasa tunneb ning kui liigutav ja märterlik (mitte kangelaslik) on nende traagika, seda annavad suurepäraselt edasi järgmised read:

«Üks vaim nii rääkis; teine halemeelelt
nii nuttis, et mul valust tuhmus taip:
end tundsin nõrkevat kui surmaelest
ning langesin, nii nagu langeb laip.»⁶²

Kui Dante jäi vana ja uue aja piirile, siis Shakespeare kuulub juba uude aega. Inimkonna arenemist sel perioodil iseloomustas püüd seletada maailma temast endast lähtudes. Antiikajastu kreeklane toetus reaalsuse seletamisel müüdile. Tema tegelikkusemõistmine oli naiivselt materialistlik ja stiihiliselt dialektiline ning samaaegselt illusoorne ja fantastiline. Keskaja inimene seletas maailma jumalast lähtudes. Uue aja inimene püüdis näidata, et maailm on iseenda põhjuseks. Filosoofias väljendas seda klassikalisel kujul Spinoza oma teesis *natura est causa sui* (loodus on iseenda põhjuseks), mida marksismi-leninismi klassikud väga kõrgelt

⁶¹ Keskaja ja vararenessansi kirjanduse antoloogia. Tallinn 1962, lk. 436.

⁶² Sealsamas, lk. 437.

hindasid. Kunstis väljendas ja kehastas seda printsiipi Shakespeare pool sajandit varem. Shakespeare'i arvates ei vaja terve maailm, sealhulgas ka inimlikud kired ja tragöödiad mingisugust seletust väljastpoolt, sest nende aluseks pole ei õel saatust, ei jumal, nõidus ega ka kuri lummus. Maailma ja tema tragöödiate põhjus on temas endas.

Romeo ja Julia kannavad endas oma saatust. Iseloomud ise tekitavad tegevuse. Kui Julia kuuleb oma ammelt saatuslikke sõnu: «...tal nimeks Romeo, ta on Montecchi, suure vihamehe ainus poeg», siis ei kõiguta need tema suhtumist armastusse. Teda ei seo mingisugune väline reglementatsioon. Tema tegude ainsaks mõõdupuuks ja liikumapanevaks jõuks on tema ise, tema iseloom ja armastus Romeo vastu.

Näidata maailma sellisena, nagu ta on, seletada kõike seesmistest põhjustega, tuletada kõike tema enda materiaalsest loomusest — selline on uue aja realismi deviis, mis on täielikult kehastunud Shakespeare'i tragöödiates.

Renessansiajastu lahendas omamoodi armastuse, au, elu ja surma, isiksuse ja ühiskonna probleeme, tuues esmakordselt välja traagilise konflikti sotsiaalse loomuse.

Sellel ajastul näitas tragöödia maailma olukorda, jaatas inimese aktiivsust ja tema tahtevabadust.

Traagiline iseloom on sulam erilisest materjalist. Näib, nagu seisneks Hamleti tragöödia temaga toimunud sündmustes. Kuid ka Laertesele langesid osaks taolised õnnetused. Miks ei kõnele me siis Laertese tragöödiast? Laertes on passiivne, Hamlet aga läheb ise teadlikult traagilistele olukordadele vastu. Ta valib võitluse «hädamerega». Just sellest valikust on jutt kuulsas monoloogis:

«Olla või mitte olla — see on küsimus.
Mis oleks üllam — vaimus taluda
kõik nooled, mida vali saatust paiskab,
või, tõstes relvad hädamere vastu,
vaev lõpetada? Surra, magada —»⁶³

B. Shaw ütleb ühes oma naljatlevas aforismis, et «targad» inimesed kohanevad maailmaga, «rumalad» aga püüavad maailma endaga kohandada ning seepärast muudavad maailma ja teevad ajalugu «rumalad» inimesed. See aforism väljendab paradoksaalses vormis tegelikult Hegeli traagilise süü kontseptsiooni. Mõistlik inimene, kes tegutseb terve mõistuse kohaselt, juhindub ainult oma ajastu juurdunud eelarvamustest. Traagiline kangelane tegutseb vastavalt eneseteostamise vajadusele, hoolimata mistahes asjaoludest. Traagiline kangelane tegutseb vabalt, valides ise oma tegevuse suuna ja eesmärgid. Ning selles mõttes on tema aktiivsus ja

⁶³ Shakespeare, Kogutud teosed, V kd. Tallinn 1966, lk. 332.

tema enese iseloom hukkumise põhjuseks. Traagiline lahendus kätkeb isiksuses eneses. Välised asjaolud võivad traagilise kangelase omadusi kas välja tuua või mitte, kuid tema tegude põhjused on temas endas. Järelikult kannab ta ise endas oma hukkmist, temal endal lasub traagiline süü. N. Tšernõševskil oli õigus, kui ta ütles, et on ebaloomulik ja julm hukkunus süüdlast näha; ta rõhutas, et kangelase hukkumise süüd peab otsima ebasoodsates ühiskondlikes tingimustes, ja neid tuleb muuta. Kuid ei saa siiski jätta arvestamata ratsionaalset tuuma Hegeli traagilise süü kontseptsioonis: traagilise kangelase iseloomu aktiivset olemust.

Järgnevalt näide sellest, kuidas traagilise kangelase aktiivsuse probleemi käsitletakse ühes entsüklopeedias: «Traagiline ei saa olla see, mis vaid kiiresti kuivavaid pisaraid esile kutsub, ega see, mis tekitab kerget nukrust. Samuti ei saa traagilisest juttu olla siis, kui kangelase õnnetuste ja raskete saatuse kirjeldus varjab meie eest seda, kui tugev on ta tahe võitluses kibeda saatusega. Ja kui kangelane ilmutab nõrkust oma väiklase iseloomu tõttu, kui sündmused oma raskusega kangelase isiku alla suruvad ja ta allub olukordadele, siis sellisel juhul ei jäta süžee traagilist muljet. Ent kui dramaatiline tegevus ja peakangelase kannatused meis hingejõude võimsa pinge tekitavad ning me reaalse elu raskustest kõrgemale tõuseme tunde mõjul, mis lihtsast kaastundest sügavam ja tugevam on ja mis meid ülevate ideede valdkonda viib — ainult sel juhul on võimalik tajuda traagilist. Teos võib meile traagilist mõju avaldada ainult siis, kui kangelase karakteris on erilisi iseloomujooni ja ta oma kannatustes harilikest surelikest kõrgemal seisab, ning siis, kui kangelane kannatustest hoolimata võitleb kogu oma jõudu rakendades ning kui ta kõigis kannatustes nende sügavusele ja intensiivsusele vaatamata oma individuaalsuse säilitab.»

Traagiline kangelane osutab vastupanu ähvardavatele asjaoludele, püüab oma tegevusega lahendada olemise ülikeerukaid probleeme. Tragöödias astub kangelase iseloom vastastikustesse suhetesse ülemaailmsete olukordadega. Hegel rõhutas, et tragöödia on suuteline sügavusse tungima ja maailma üldist olukorda analüüsima. Maailma olukorda näidatakse ka «Hamletis»: «on katkenud aegade seos», «terve maailm on vangla ja Taanimaa on üks hullemaid tema kongidest».

Ülemaailmsel veeuputuse kujundil on sügav mõte: on ajastuid, millal ajalugu tõuseb üle kallaste. Seejärel läheb ta pikkamisi ja aeglaselt kallastesse tagasi ja jätkab oma kord rahulikku, kord tormilist voolu sajandites. Samuti nagu veeuputuse puhul on kõikjal ümberringi vesi, nii on ka ajaloo neil perioodidel, kui ajalugu üle kallaste tõuseb. Õnnelik on poeet, kes sellisel ajastul oma

kaasaegseid sulega jäädvustab: paratamatult puudutab ta ajalugu ja suure kunstniku loomingus kajastuvad sügava ajaloo protsessi mõnedki olulised küljed. Sellistel ajastutel muutub suur kunst ajaloo peegliks ja annab pildi maailma olukorrast. Shakespeare'ist lähtuv ülemaailmse olukorra peegeldamise traditsioon on ka kaasaegse tragöödia printsiip.

Nagu me nägime, teostus paratamatus antiikaja kunstis traagilise kangelase vaba tegevuse kaudu. Keskaeg muutis paratamatuse jumala omandiks. Renessanss astus välja inimest aheldavate jõudude vastu ning jaatas isikuvabadust. Kuid isiksuse vabastamine muutus siis paratamatult isiku omavoliks. Ühiskonna kõiki jõude oleks tulnud arendada mitte isiksuse kiuste, vaid tema kaudu, ning isiksuse kõiki jõude oleks pidanud arendama ühiskonna kasuks, aga mitte selle kahjuks. Ent renessansiajastul ei õnnestunud seda saavutada. Humanistide suuri lootusi harmoonilise universaalse isiksuse loomiseks oli oma jäise hingusega puudutanud lähenev kodanliku individualismi ajastu. Nende lootuste purunemise traagikat tundsid sellised kõige ettenägelikumad ja sügavahaardelised kunstnikud nagu Rabelais, Cervantes ja Shakespeare.

Renessansiajastu traagika on reglementeerimata isiksuse traagika. Isiksuse ainsaks seaduseks sel ajastul oli Thélème'i kloostris esimene ja viimane käsk «Tee, mida tahad», nagu seda kujutas Rabelais oma romaanis «Gargantua ja Pantagruel». Ent keskaja religioosse moraali köidikuist vabanedes kaotas isiksus pahatihti igasuguse moraali, südametunnistuse ja autunde. Saabuv kodanluse ajajärk oli valmis muutma teesi «Tee, mida tahad» inglise filosoofi Hobbes'i teesiks: «Kõigi sõda kõikide vastu». Shakespeare'i traagilised kangelased (Othello, Hamlet) olid vabad ja neid ei piiranud mingid tõkked. Kuid niisama vabad ja tõkestamata olid ka kurjuse jõud (Jago, Claudius).

Humanistid panid oma lootused sellele, et usulise asketismi kammitaist vabanenud isik astub temasse looduse poolt kätkeatud annete vaba arendamise teele ega kuritarvita oma vabadust teiste suhtes. Kuid need lootused osutusid illusoorseks. Utopia reglementeerimata isiksusest muutus tegelikult isiksuse absoluutseks reglementeerimiseks.

XVII sajandi Prantsusmaal avaldus see reglementatsioon poliitikas absolutistliku riigi näol, teaduses ja filosoofias — Descartes'i arutlustena meetodi kohta, mis inimõtte rangete reeglite raamesse juhib, ning kunstis — klassitsismi näol. Utopilise absoluutse vabaduse tragöödia asemele tuleb isiksuse reaalse absoluutse reglementeerimise tragöödia. Inimese kohustused riigi vastu satuvad vastuollu tema kirgede, soovide ja püüdlustega. See konflikt muutub keskseks Corneille' ja Racine'i tragöödiates.

Romantismi kirjanduses (Heine, Schiller, Byron) on tragöödia keskne käsitlusobjekt lüüriline karakter ja maailma olukorda väljendatakse hingeseisundi kaudu. Pettumus Prantsuse kodanliku revolutsiooni tulemustes ja seeläbi kaotatud usk ühiskondlikku progressi tekitasid romantismile nii iseloomuliku maailmavalu teema. Eriti ilmekalt avaldub see Byroni tragöödiates. Tema teoses «Kain» kinnitatakse, et kurjus on paratamatu ja võitlus selle vastu igavene. Kurjuse kehastusena esineb siin Lucifer. Kain ei suuda leppida sellega, et inimese vabadust ja inimese vaimujõudu kuidagi piiratakse. Tema elumõtteks on mässata, aktiivselt igavesele kurjusele vastu seista, vägivalda abil muuta oma seisundit maailmas. Selles ilmneb antud kuju revolutsiooniline ja romantiline iseloom.

Kriitilise realismi kirjandus tõi esile lahkeli isiksuse ja ühiskonna vahel. Üks suuremaid XIX sajandi tragöödiaid on A. Puškini «Boriss Godunov». Näidendi keskne probleem on üksikisiku ja rahva vastastikused suhted. Godunov tahab võimu kasutada rahva hüvanguks. Ent oma kavatsusi teostada püüdes teeb ta kurja: tapab süütu tsarevitši Dimitri. Borissi tegevuse ja rahva soovide vahel avaneb kuristik ning hiljem koguni viha. Puškin näitab, et ei saa võidelda rahva eest ilma rahvata, ilma rahva toetuseta. Borissi tugev ja aktiivne iseloom meenutab paljude oma iseärasustega Shakespeare'i kangelasi, kuid on ka olulisi erinevusi: Shakespeare'il on kesksel kohal isiksus, Puškini tragöödia probleemid on tekkinud uuel ajastul. Siin kõrvutatakse üksikisiku tegevust rahva hüvanguks. Rahvas on peategelane, ta on kõrgeim kohtumõistja kangelaste tegude üle.

Vist kõige lootusetuma traagika kontseptsiooni on loonud F. Dostojevski. Ta näitas omaaegse tegelikkuse õudusi, inimese kaitsetust ja tema kannatusi ega jätanud lootust reaalseks väljapääsuks.

Surnud maja kujund saab Dostojevski juures sümbolse tähenduse. Kogu maailm on surnud maja, sunnitöö, vangla, kust inimesel pole pääsu, vabadus on ainult illusioon, sunnitööliste unistuslik fantaasia. Dostojevski teostes on maailma ja inimhinge traagika antud orgaanilises ühtsuses, vastastikuses põimingus. Tema looming tajub maailma traagilist seisundit, sisaldab sügavaid mõtisklusi elu väärtusest, inimkonna ääretutest kannatustest ja sellest, et pole mõtet lõppematutest piinadest väljapääsu otsida.

Dostojevski arvates ei suuda mitte mingi vastuhakkamine, vägivald ega mäss inimkonna tragöödiat lahendada.

Need probleemid muutuvad keskseks romaanis «Kuritöö ja karistus». Romaani kangelane, vaene üliõpilane Raskolnikov tapab vanaeide — liigkasuvõtja —, röövib ta raha, kuid siis hakkab

südametunnistus teda piinama, ta tunnistab oma süü üles ja kannab karistust. Ometi pole romaanis peamiseks kangelase teod, vaid nende tegude motiivid.

Mis tõukab Raskolnikovi kuritööle?

Eelkõige vaesus ning ema ja õe kaitsetus ja tahe end proovile panna. Raskolnikov tahab selgeks teha, kes ta on — kas väriselorus, kes pimesi järgib maksvaid seadusi, või on ta Napoleon, kes nendest seadustest ei hooli... Ning lõpuks keerlevad Raskolnikovi peas läbisegi mõtted vanaeide tapmisest ja sellest, kuidas elu paremini korraldada. Liigkasuvõtja juurde minnes «kippus teda isegi väga huvitama suurte purskkaevude ehitamise mõte ja ta arutas mõttes sellest, kui hästi võiksid nad kõikidel väljakutel õhku värskendada».⁶⁴ Dostojevski väidab, et igasugune kuritöö toob kaasa karistuse isegi siis, kui ta on sooritatud õilsal eesmärgil. Viimane motiiv on eriti tähtis, kuna selles peitub keskne filosoofiline probleem: kas on võimalik vägivald ühe kallal paljude nimel, kas võib inimvaenulikest seadustest üle astudes isiklikku ja üldist õnne saavutada. Ning Dostojevski järeldeb, et igasugune mäss ja igasugune vägivald, isegi kui ta sooritatakse õilsal eesmärgil, toob kaasa karistuse: südametunnistuspiinad, inimeste hukkamõistu ja sunnitöö. Ainukeseks väljapääsuks on alistumine.

XIX sajandi realistlikus kunstis (Dickens, Balzac, Gogol, Stendhal jt.) muutus traagiliste situatsioonide kangelaseks mittetraagiline karakter. Kapitalism tegi tragöödiast «tavalise loo». Traagiline element tungis kirjanduse kõigisse žanridesse ja liikidesse. Kunstiloomingus kajastus inimese ja ühiskonna vaheliste lahkeliide traagika.

Selleks et piinav traagika eluga pidevalt kaasas ei käiks, peab ühiskond saama inimlikuks, tuleb leida üksikisiku ja ühiskonna harmooniline ühtsus. Selline oli traagilise kontseptsiooni sügavaim mõte kriitilise realismi kunstis. XX sajandi kriitiline realism (Hemingway, Faulkner, L. Frank, Böll jt.) püüab jagu saada isiksuse egotsentrilisest enesessesuletusest, tema lahkeliidest maailmaga. XX sajandi realistidel seisneb traagilise teema käsitlese paatos üksindusest põgenemises, kaotatud elumõtte otsimises.

Sotsialistliku realismi kunstis väljendab traagika inimelu ühiskondlikku mõtet ja näitab, et kangelane saab surematuks rahva surematuse kaudu.

Sotsialistliku realismi oluliseks iseärasuseks on «inimese ja ajaloo» teema lahendus. K. Marx märkis F. Fischeri «Esteetikat» konspekteerides, et tragöödia tõeliseks teemaks on revolutsioon. Just revolutsiooniline kollisioon peab saama kaasaegse tragöödia

⁶⁴ F. Dostojevski, Kuritöö ja karistus. Tallinn 1958, lk. 78.

keskpunktiks. Kirjas F. Lassalle'ile seoses tema tragöödiaga «Franz von Sickingen» pööras K. Marx tähelepanu sellele, et revolutsioonilise tragöödia kangelaste tegude motiivid ja põhjused ei olene isiklikest tujudest, juhuslikkusest ega iseloomu veidrustest, vaid tulenevad sellest ajaloolisest liikumisest, mille hoog antud karaktereid võitlusse tõukab. A. Korneitšuki «Eskaadri hukus», A. Fadejevi «Kaotuses» jt. pole revolutsioon mitte sündmuste foon, vaid epohhi olemus, maailma seisund. Nõukogude kunstiloomingus esineb traagiline tihti heroilise kõrgeima väljendusena (näit. V. Višnevski «Optimistlikus tragöödias», K. Petrov-Vodkini maalil «Komissari surm»).

Meie kunstis on kangelase iseloomu aktiivsus kasvanud ja muutunud ründavaks. Kangelane võitleb maailma ähvardava olukorra vastu, rajades oma võitluse ja isegi hukkumisega teed kõrgeemale, täiuslikumale olukorrale maailmas.

Kangelase isiklik vastutus oma vaba aktiivse tegutsemise eest peegeldus sageli traagilise süü kategoorias. Traagilise uus käsitus nõukogude kunstis seisneb selles, et tuleb ilmsiks isiku ühiskondlik vastutus ajaloo ees. Traagiline süü on siin ülenenud kangelase ajalooliseks vastutuseks.

M. Šolohhovi romaanis «Vaikne Don» näeme, kuidas tohutu revolutsioonivoog nagu kevadine suurvesi kõik seiskuva ja tardunu minema pühib. Isiksuse sisemaailmast kadusid vanad harjunud seosed ja toed. Inimeselt võeti illusoorne vastutus jumala ees ning sai nähtavaks tema reaalne vastutus ajaloo ees: romaani kangelased puutuvad ju ajaloo vahetult kokku. Maailmaajaloolised sündmused ja ajalookäigu kiirenemine teevad inimese ajaloo protsessist teadlikuks või tahtmatuks osavõtjaks. Seetõttu on iga kangelane ülimal määral vastutav õige tee valiku ja keerukate eluküsimuste õige lahendamise eest.

Kui suur on isiku vastutus ajaloo ees ja kui traagiliseks osutub kangelane, kes ei osanud õiget teed leida, seda näeme Grigori Melehhovis. Selle traagilise kangelase iseloomu ei näidata mitte kitsalt konkreetse ja juhusliku situatsiooni abil — kui juhuslikkus on vältimatu —, vaid ajalookäigu ja tema seaduste najal. Šolohhovi kangelase iseloom on vastuoluline: kord on ta pinnaline, kord sügavam sisemiste kannatuste tõttu, kord karastub ränkades katsumustes. Kuid tema saatus on traagiline, kuna elu kurnab teda just seetõttu, et tal on tugev ja võimas iseloom. Torm painutab peeni ja nõrku kaski ning surub nad vastu maad, kuid jätab nad vigastamata. Ent võimsa tamme, mis üksinda ja paindumatult tormi trotsib, murrab ta maha või kisub juurtega välja. Traagilise kangelase iseloomus on selliseid omadusi ja iseärasusi, mis sunnivad kangelast ähvardavas ja keerulises olukorras, kui ajaloobaro-

meeter «tormi» näitab, hädaohust hoolimata tormi trotsima ja see võib viia traagilise lahenduseni.

Sotsialistliku realismi traagilistes teostes esineb keeruline, dialektiliselt paindlik süsteem tegelaskujude ja nende tegude esteetiliseks ja eetiliseks hindamiseks; see vastab tegelikkuse enda keerukusele. Selles suhtes on iseloomulik B. Brechti näidend «Galilei elu».

Selle teose aluseks on traagiline kollisioon suure avastuse teinud teadlase ja kirikuvõimude vahel, kollisioon tõe ja ajalooliste tingimuste vahel, mis ei lase tõel võidule pääseda. Teose kulminatsiooniks on Galilei loobumine oma tõekspidamistest. Kuidas seda loobumist hinnata? Kas Galileil on õigus või mitte? Kas see oli tark või arg tegu? Oli see vajalik või väärib hukkamõistu?

Et leida nendele küsimustele kindel vastus, seab Brecht vastamisi kõige mitmekesisemaid eetilisi ja esteetilisi hinnanguid. Kas teadlane võib tõe taganeda? EI. Kuid inkvisitsiooni või fašismi tingimustes on tõe eest seismine ju samaväärne enda hukutamisega. Seetõttu võib-olla JAH, Galileil oli õigus, kui ta lahti ütles. Mis kasu on põleda tuleriidal nagu Giordano Bruno, mis mõte on sellel kõige halvemal ja naiivsemal donkihhotlusel? Kui sinu töö on inimkonnale nii suure tähtsusega, kas pole siis parem tõe väikese reetmise teel osta endale võimalus jätkata otsinguid? Võib-olla inimesed mõistavad lõpuks, et see taganemine oli peale sunnitud ja mõistlik. Kuid Galilei, kas ei juhtu nii, et kui sa tõe maha salgad, siis pikendab see paljudeks aastakümneteks inimkonnale kahjulikku eksiarvamust, nagu tiirleks Päike Maa ümber ja Maa paavsti trooni ümber ning sellega on pidurdatud ka teaduse areng. Sind jälgib ju inimkond ja sellest, kas sa taganed või mitte, oleneb ju Descartes'i uurimuste ja sinu sadade õpilaste, järglaste ja kolleegide edu. Võib-olla ehk siiski EI? Kuid sa armastad elu ja sul on selleks suurem õigus kui paavstil endal: kahesaja aasta pärast ei mäleta paavst Urbanus VIII-ndat keegi peale ajaloolaste, kuigi teda kummardas ja tema ees värises kogu maailm. Kuid sind, Galilei, mäletatakse alati, sest sina tõid inimkonna varasalve uusi teadmisi. Sel puhul küllap vist JAH. Ent kuidas nii, sa tahad ise siis need teadmised maha salata?! Selle salgamisega suled sa ise inimestele tee tõe ja teadmiste juurde. Võib-olla ikkagi EI, tõde ei tohi maha salata! Ja nõnda edasi.

Galilei mõtte sügavus ja dramaatiline pingeline, tema aktiivne vastuseis klerikaalse reaktsiooni pealetungile teevad temast traagilise kuju. Galilei mõtete ring (JAH-EI? EI-JAH?) on nagu ringid Dante põrgus. Galilei karakteris on võimsa, heroilise võitleja alged. Isegi katk ei saa tema katsete plaani segi ajada. Aga kui keeruline ja talumatult piinarikas on võitlus tõe eest! Galileile näida-

takse inkvisitsiooni keldrites piinariistu, ning ähvarduste ja surve mõjul salgab ta tõe maha.

Brecht esitab oma kangelasel elu reaalses komplitseerituses, esteetiliselt ja eetiliselt mitmetahulisena. Nähes probleemi kogu keerukust, annab autor uuritavale küsimusele siiski päris täpse ja kindla vastuse: ta mõistab tõest taganemise hukka. Näidendi lõpus mõistab suur teadlane ise kindlalt hukka oma tõe reetmise. «Kui ma oleksin kindlaks jäänud, oleks loodusteadlastelgi võinud tekkida midagi niisugust, nagu on arstide Hippokratese vanne, töötus rakendada oma teadmisi ainult inimkonna hüvanguks. Praegu aga võib parimal juhul oodata ainult leiutavate kääbuste sugupõlve, keda võib igaks otstarbeks palgata. Pealegi olen ma praegu veendunud...», et ma ei olnud kordagi tõelises ohus. Mõned aastad olin ma niisama tugev kui teised. Ja mina andsin oma teadmised võimukandjate kätte, et nad neid oma heaksarvamist mööda tarvitsid, tarvitamata jätaksid või kuritarvitaksid. Ma reetsin oma kutsumuse. Inimesi, kes teevad seda, millega mina hakkama sain, ei tohi teadus oma ridades sallida.»⁶⁵

Suureks ja alatiselt traagiliseks teemaks meie kunstis on inimese võitlus loodusega. Traagilise sotsiaalsed põhjused võivad esineda ka mitteantagonistlikus ühiskonnas. Üksikud eksimused meie elu moraali- ja õigusnormide vastu võivad tekitada traagilisi konflikte.

P. Nilini jutustuses «Julmus» etendavad suurt osa konfliktid, mis pole tekkinud mitte otsesest klassiantagonismist, vaid teist laadi vastuoludest.

Ühe kauge maakonnalinna esimesi kommunistlikke noori Venka Malõšev valmistab ennastsalgavalt ja targalt ette tšekaa keerukat ja ohtlikku operatsiooni «kogu taiga imperaatori» bandiit Vorontsovi vastu. Venkal õnnestus bandiitide bande lõhestada, isoleerida Lazar Baukin ja osa teisi bandiite ataman Vorontsovist.

Kuid siis langes must vari sellele suurele ettevõttele, milles kõik oli omavahel seotud — nii Venka kangelaslikkus kui ka Baukini pöördumine uue, ausa elu poole. Venka ülemus andis käsu Baukin ja tema kaaslased ümber piirata ja kinni võtta. See oli hirmus hoop usaldusele, mida Baukin tundis Venka vastu, see oli löök ka Venkale endale. Venka ei ela raskelt üle mitte niivõrd isiklikke kui just ühiskondlikke tagajärgi, mida see julm otsus endaga kaasa toob. Suutmata ebaõiglust taluda, lahkeb Venka elust. Niimoodi läheb tõest ja inimlikkusest taganemine ning ebaõiglus ja julmus üle tragöödiaks.

Tragöödia on karm sõna, mis on täis lootusetust. Tema kannul

⁶⁵ B. Brecht, «Loomingu» Raamatukogu 1970, nr. 36—39, lk. 215.

käib surma külm helk, temast õhkub jäist hingust. Kuid tõelises kunstis teenib surmgi elu. Sunnib ju surma lähedus inimest sügavamini tajuma elu. Nagu loojangu valgus ja varjud teevad esemed silmale ruumilisteks, nii sunnib surma lähedus inimest teravamalt läbi elama elu kaunidust ja kibedust, olemise kõiki rõõme ja raskusi. Ja kui surm on siinsamas, siis on selles piirsituatsioonis eredamalt ja reljeefsemalt näha kõik maailma värvid, tema esteetiline rikkus, tema meeleline võlu, kõige harjumusliku suurus, ilmneb selgemini tõde ja vale, headus ja kurjus, inimelu enda mõte.

Suur kunst on tuleviku suhtes kannatamatu. Ta kiirustab elu. Kõik temas on suunatud selle poole, et teostada ideaalid juba täna. See, mida Hegel nimetas kangelasel traagiliseks süüks, on imepärane omadus mitte kohaneda maailma ebatäiusliku olukorraga, vaid lähtuda sellisest kujutlusest elu kohta, nagu ta olema peab. Leppimatus ümbritseva keskkonnaga toob hukutavaid tagajärgi isiksusele, kelle pea kohale kogunevad äikepilved, millest lõpuks sähvab surmav välg. Kuid just selline isik, kes ei taha mitte millegagi kohaneda, rajabki teed uue, täiuslikuma poole maailmas.

Traagilise teose keskne probleem on inimvõimaluste avardamine, ajalooliselt väljakujunenud piiride lõhkumine, mis on muutunud kitsaks ja takistavaks kõige julgematele ja aktiivsematele inimestele, keda innustavad kõrged ideaalid. Traagiline kangelane rajab sageli teed tulevikku, lõhub väljakujunenud piirid, sammub inimkonna võitluse eesliinil ning tema õlgadele langevad kõige suuremad raskused. Sellise kangelasel surm saab inimkonna lootuseks. Tragöödia annab elukontseptsiooni, avab elu ühiskondliku mõtte. Inimelu olemust ja eesmärki pole võimalik leida elus, mida elatakse enda jaoks, ega ka mitte elus, kus on endast loobutud. Isiksuse arenemine ei pea toimuma mitte ühiskonna kulul, vaid selle nimel, inimkonna nimel. Teisest küljest peab ühiskond kasvama ja arenema inimese kaudu, mitte aga tema kiuste ja tema arvel. Selline on kõrgem esteetiline ideaal, selline on inimese ja inimkonna probleemi humanistlik lahendus.

4. Koomiline

«Vene keele seletav sõnaraamat» ütleb: «Naer kujutab endast lühikesi ja tugevaid väljahingamisliigutusi avatud suu kaudu, mida saadavad iseloomulikud katkendlikud helid.» Kõik on õige. Aga kui naer oleks ainult see, siis kõlbaks ta vaid kaardimajakeste purustamiseks ega kujuneks iialgi esteetikaalaseks kõneaineks.

Nagu märgib Saltõkov-Stšedrin, on naer tegelikult väga tugev relv, sest ükski asi ei heiduta pahet niivõrd kui teadmine, et teda on läbi nähtud ja tema üle naerdakse.⁶⁶ Herzen kirjutas, et naer on üks suuremaid purustamisvahendeid; Voltaire'i naer tabas ja põletas nagu välg. Naer kukutab ebajumalad, kisub maha pärjad, kulla ja karra ning imettegev ikoon muutub tuhmunud ja halvasti joonistatud pildiks.⁶⁷ V. Majakovskile on teravmeelsus «armsaim relvaliik». Charlie Chaplin kinnitab naeru võimsust, efektiivsust ja aktuaalsust meie ajastul. Huumor on vastumürk vihkamise ja hirmu puhul, ta hajutab umbusalduse ja murede udu.

Vaimustus- ja kiidusõnu naeru auks võiks lõpmatuseni jätkata. Ja naer polegi kummardamiseks halb objekt. On igal juhul parem kummardada huumorit kui jumaldatud isiksust. Teatud mõttes on naer ja jumaldatud isik võistlejad, kes teineteist vastastikku välis- tavad. Ühe võit tähendab teisele peaaegu kadu.

Kõik kiidulaulud naeru ülistamiseks näevad temas võimsat relva. Aatomipommi ajastul ei sobi relva kiita, kuid naer erineb igast teisest relvast oma kolossaalse valikuvõime poolest. Kuul on rumal, ta ei tee vahet, keda tabada, talle on see ükskõik. Naer tabab alati kelmi. Naer solvab ainult hella kohta või haavuvat inimest. Naer on võimas ühiskondlik mõjutamisvahend, hirmuäratav ja humaanne relv.

Koomiline on reaalsus. Idealistid eitavad koomilise objektiivset olemust. Näiteks vaatleb saksa kirjanik ja esteetik Jean Paul koomika olemust Cervantese «Don Quijote» ühe episoodi alusel.

Kui Sancho Panza ripub terve öö õhus madala kraavi kohal, arvates, et tema all on sügav kuristik, siis on tema teguviis antud eelduse puhul täiesti arusaadav. Ta oluks rumal, kui oleks alla hüpanud ja surnuks kukkunud.

Kuid miks me siis naerame? Koomilise olemus on J. Pauli arva- tes «substitutsioonis». «Meie laenamine *tema* (Sancho Panza — J. B.) püüdele oma arusaamise asjast ja oma vaated asjade kohta ning saame sellisest vastuolust tohutu absurdsuse ... *koomiline* ... esi- neb alati *naeru subjektis*, mitte *aga objektis*.»⁶⁸

See pole õige. Episoodis Sancho Panzaga pole asi selles, et meie asetame võõrasse püüdesse vastupidise arusaamise olukor- rast. Koomika on objektis endas. Koomiline on Sancho Panza ise, sest ta osutus kogu oma terve mõistuse juures argpüksiks ega suut- nud reaalselt olukorda hinnata. Need omadused on vastandlikud

⁶⁶ Vt. Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. XIII. Л. 1936, lk. 270.

⁶⁷ А. И. Герцен, Полн. собр. соч., т. X. Пр. 1919, lk. 12.

⁶⁸ J. Paul, Vorschule der Aesthetik. Hamburg 1804, lk. 104.

ideaalile ning seetõttu on loomulik, et nad võivad saada väljanaer- mise objektiks.

Koomiline on sotsiaalne reaalsus. Koomika nagu ka traagika tõeliseks valdkonnaks on inimühiskond. Inimene on ainuke olemus, kes naerab ja naeru esile kutsub. Igal juhul esineb kõikides koo- milise naeru objektides inimlik, ühiskondlik sisu.

Tihti peale otsivad uurijad naeru allikat ekslikult loodusnäh- tuste loomulikes iseärasustes. Nad kinnitavad, et koomilised võivad olla kentsakad pilved, mäed, kaljud, kummalise väljanägemisega mineraalid, eriti stalaktiidid; mõningad loomaliigid: koerad, ahvid, maipõrnikad, konnad, karud, rebased; teatud taimed: kaktused, palmid, vanad pajud; absurdsed mittevastavused looduses: väike- sed tõrud vägeval tammel või tohutu kõrvits peenikese varre otsas, lepatriinu abitu ronimine rohukõrrel jms.

Kuid ühelgi komöödiakirjanikul maailmas pole pähe tulnud kir- jutada komöödiat rohukõrrel ronivast lepatriinust, eriskummallis- test stalaktiididest või kaktustest.

Tõsi küll, saksa filosoof A. Zeising kõneleb ühele «Hamleti» stseenile viidates, et Shakespeare naerab pilvede koomiliste meta- morfooside üle. Aga kas see on nii?

Hamlet: Kas näete seda pilve seal? Sellel on peaaegu kaameli kuju.

Polonius: Jumala eest, on küll, tõepoolest päris kaamel.

Hamlet: Minule näib, et ta on nagu nirk.

Polonius: Selg on tal nagu nirkil.

Hamlet: Või nagu vaalal?

Polonius: Väga vaala moodi.⁶⁹

Ometi ei naera Shakespeare siin välja mitte «pilvede metamor- foosi», vaid printsii bitu ja lipitseva Poloniuse metamorfoose.

Mõned teoreetikud toovad näiteid puhtlooduslikust koomikast, mis tunduvad esimesel pilgul veenvamatena: loomad valmides. Kuid juba XVIII sajandil teati ja tunti, et valmides on meil tege- mist loomadega, kes kehastavad inimese ühtesid või teisi iseloomu- jooni.

Koomiline on nähtuses alati selle objektiivne ühiskondlik väärt- tus. Ahvi naljakad grimassid või koerapoja liigutav kohmakus ei kujuta endast looduslikku koomikat. Koomiliseks muutuvad nad vaid siis, kui me nende looduslikus vormis näeme üht või teist ühiskondlikku sisu: inimkarakteereid, inimestevahelisi suhteid jne.

Oma loomulikus bioloogilises keskkonnas pole ahvis, rebases või karus iseenesest midagi koomilist. Kuid nende looduslikud omadused (ahvi liikuvus, tema grimassid, rebase arenenud ins-

⁶⁹ W. Shakespeare, Kogutud teosed, V kd. Tallinn 1966, lk. 346.

tinkt, mis aitab tal «kavalalt» oma vaenlasi petta, karu kohmakus) muutuvad esteetilise hinnangu objektiks ühiskondliku praktika alusel. Nende kaudu naerdakse satiiriliselte välja inimlikke puudusi: tarbetut sekeldamist, kavalust, kohmakust, aeglust, taipamatust.

Naeru ei tarvitse esile kutsuda mitte ainult koomilised, vaid üldse kõige erinevamad nähtused, alustades köditamisest ja lõpetades joovastavate jookide tarvitamise või naerugaasiga. Naer võib saata vaimustust ja võidutriumfi, me naerame naljaka puhul ja rõõmsas meeleolus, naer tekib ka raske närvivapustuse korral. Aafrikas on täheldatud epideemilist naeruhaigust, mis avaldub kehtvas, kurnavas naerus. Ihne rüütel naeratab oma varandust silmitsedes. Tšitšikovi naeratuses peegeldub rõõm oma autu ettevõtte kordaminekust. Uus mängukann! — ning lapse rõõm läheb üle naeruks. Naeravad kaks sõpra, kes kohtuvad pärast pikka lahusolekut. Naeratab inimene, kes esmakordselt näeb merd ja on hämmastunud veevälja ootamatust avarusest ja ilust... Naeru võib esile kutsuda igasugune rõõmus sündmus, mis inimest tugevasti haarab.

Niisiis on koomiline naljakas, kuid mitte kõik naljakas pole koomiline. Koomiline on naljaka kaunis õde.

Koomiline tekitab naeru, millel on sotsiaalne värving, mis on tähendusrikas ja hingestatud esteetilisest ideaalidest, tekitab «helget» ja «üllast» naeru, mis eitab ühtesid inimlikke omadusi ja ühiskondlikke nähtusi ning jaatab teisi. Gogol kirjutas: «Ei, naer on tähendusrikkam ja sügavam, kui arvatakse. Mitte see naer, mis tekib ajuti närvilisusest, kui inimene on sapis, haiglaslikus meeleolus, ega ka mitte see kerge naer, mis tühja ajaviidet ja meelelahutust pakub, vaid niisugune naer, mis sünnib inimloomuse helgetest külgedest, sünnib seepärast, et tema igavene allikas peitub meie loomuse sügavuses. Selline naer paneb meid asja sügavamalt mõistma, toob eredalt välja selle, mis oleks tähele panemata jäänud, ilma tema läbinägemisvõimeta ei saaks elu väiklus ja tühisus inimest nii ehmatada.»⁷⁰

Üks ja sama nähtus võib asjaoludest olenevalt kord olla naljakas, teisel juhul tõeliselt koomiline. Kui inimesel äkki püksid maha kukuvad, võivad juuresolijad selle peale naerma pahvatada, kuid tõelist koomikat selles juhtumises pole. Aga kui näiteks ungari lühifilmis «Praak maksab kätte» näidatakse hooletut õmblusmeisterit, kes tõmbab jalga enda valmistatud püksid ja kui sellel hädavarsel püksid maha kukuvad, siis muutub naer koomiliseks.

Tõeliselt koomiliseks muudavad naeru asjaolud, mis teravdavad vastuolusid ja aitavad näidata nende sotsiaalset olemust.

⁷⁰ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. 6. М. 1949, lk. 169.

Suurem osa koomika olemuse uurijatest seostab koomika vastuoludega. Koomiline tekib kontrasti, «ebakõla», vastuolu tulemusena, kus põrkavad kokku inetu ja ilus (Aristoteles), tühi ja ülev (Kant), absurdne ja arukas (J. Paul, Schopenhauer), lõpmatu ettemääratus ja piiritu omavoli (Schelling), automaatne ja elav (Bergson), väär, põhjendatuna tunduv ning tähendusrikas, kindel ja tõeline (Hegel), hingeline tühius ja tähtsusele pretendeeriv välimus (Tšernõševski), allpool keskmist ja ülalpool keskmist olev (N. Hartmann) jne.

Lihtsamate ja keerulisemate koomiliste vastuolude konkreetsed vormid on väga mitmekesised. Sellepärast ei saa ükski mõnda neist külgedest absolutiseeriv definitsioon olla kõikehaarav. *Koomiline on ühiskondlikult tunnetatav, ühiskondliku tähtsusega objektivne vastuolu või mittevastavus* (eesmärgi ja vahendite, vormi ja sisu, tegevuse ja asjaolude, olemuse ja selle avaldumise, põhjuse ja tagajärje, tegevuse ja selle tulemuste, vana ja uue, reaalsuse ja sellest saadud ettekujutuse vahel jne.), *milles see vastuolu ise või üks tema külgedest pole kooskõlas kõrgete esteetiliste ideaalidega*.

Tõeline naer ei varja tegelikkuse vastuolusid, vaid toob need välja. Sellepärast pole minu arvates V. Šklovskil õigus, kui ta ütleb, et naer varjab vastuolusid: «Komöödiates võib esineda ka hirmsat. Mõnikord komöödia katkeb selleks, et vaataja tunneks vastuolude tõsidust, mida naer on varjanud.»⁷¹ Selleks et me vastuolude tõsidust tajuksime, ei pea naer sugugi vaikima. Kui tõsine ka poleks koomiline vastuolu, kõige paremini suudab seda avada naer. Tark naer ise on üsna tõsine. Naljategemine pole naljasi.

Koomiline pole sotsiaalne mitte ainult objekti iseärasuste tõttu, vaid ka oma subjektiivse külje poolest. Koomilise tajumine on alati seotud ajalooliste, klassi- ja rahvuslike tingimustega. See, mis on ühele naljakas, võib teisele näida kurb ja isegi traagiline. Koomikas moodustavad ajalooline, rahvuslik, klassiline ja üldinimlik, nagu me edaspidi näeme, keerulise dialektilise ühtsuse.

Naer on nakatav ja tal on tung kollektiivsuse poole. Kui koomilist tajutakse teiste juuresolekul, siis avaldab see aktiivsemat, intensiivsemat mõju. Selles suhtes on kõikidest kunstidest koomilisele kõige soodsamad teater, kino ja tsirkus. Ainukeseks kunstiliigiks, mis ei saa tegelikkuse koomikat väljendada, on arhitektuur. Koomiline hoone või ehitis oleks õnnetuseks nii vaatajale, elanikule kui ka küllastajale. Arhitektuur ei saa oma spetsiifika tõttu midagi otseselt ja vahetult kritiseerida, eitada ja järelikult ka välja naerda.

⁷¹ «Искусство кино» 1953, nr. 9, lk. 28.

Kui ühel hilise keskaja arhitektil oli vaja väljendada kriitilist suhtumist vaimulikkonda, nende jõudeelu, tegevusetust ja parasiitlust välja naerda, siis tuli tal kasutada monumentaalskulptuuri väljenduslikke võimalusi. Katedraal ehitati oma ajastu ideaalide vaimus, oma teravate joontega kõrgus ta taeva poole. Peasissekäigu juures seisis joobnud munga figuur, suur õllekruus käes.

Kunstis on koomilisel kriitiline joon alati tugevasti arenenud, naer on kriitika esteetiline vorm. Ta annab kunstnikule piiramatud võimalused käsitleda oma ajastu eelarvamusi tõsi-naljaka ja naljakas-tõsiselt (näiteks, Rabelais, Voltaire).

Komöödia on arenenud tsivilisatsiooni vili. Naer on oma olemuselt demokraatlik. Ta on vaenulik iga liiki aristokraatlikkuse, hierarhiate, auastmete ja ülespuhutud autoriteedi suhtes. See on jõud, mis on vaenulik ebavõrdsuse kõikide vormide suhtes, vägivalda, isevalitsuse ja füürerluse suhtes. Herzen kirjutas: «Kui lubada alamatel naerda ülemate juuresolekul, siis — hüvasti lugupidamine auastmete vastu! Kui hakatakse muigama jumal Apise üle, tähendaks see alandada ta jumaluse seisusest tavalise härja tasemele.»⁷² Naeru sellel iseärasusel, tema sellisel sotsiaalsel funktsioonil põhineb Anderseni satiir suurepärases muinasjutus «Alasti kuningas». Eks jää ju kuningas kuningaks ainult seni, kuni ümberolijad suhtuvad temasse kui alamad. Kuid tarvitseb rahval «oma silmi uskuma» hakata ja aru saada, et kuningas on alasti, ning — hüvasti auastmest lugupidamine, austuse avaldamine, rahvas hakkab naerma.

Tšehhi kirjanik Karel Čapek kirjutas 1932. aastal sädeleva satiiirilise jutustuse «Makedoonia Aleksander», mis oli sihitud omavoli fašistlike vormide vastu. Jutustus on esitatud Makedoonia Aleksandri kirjana oma õpetajale Aristotelesele. Autor kujutab usurpaatorit, kes nõuab oma isiku ülistamist ning omistab endale silmapaistvaid, isegi jumalikke omadusi. Čapek näitab, kuidas sellise isiku jumaldamise puhul on valepropaganda ja variserlikkus ühendatud ähvarduste ja otsese vägivallega. Aleksandri suurus ja pompoossus kutsuvad esile rahulolematuse Makedoonia vana kaardiväe esindajate seas. «Neile näis, et nende väejuht on end oma vanadest lahingukaaslastest ära pööranud. Sellega seoses olin ma kahjuks sunnitud (usurpaator ei saa läbi ilma silmakirjalikkusega — J. B.) hukkama oma vanad lahingukaaslased Philotase ja Kallisthenese... Ka Parmenion maksis oma eluga. Mul oli neist väga kahju, kuid polnud teist väljapääsu...»⁷³

Aleksander on valmis pisaraid valama oma endiste lahingu-

⁷² А. И. Герцен, Об искусстве. М. 1954, lk. 223.

⁷³ К. Чапек, Рассказы, очерки, пьесы. М. 1954, lk. 61.

kaaslaste laipade kohal, ta on valmis nii nendeks kui ka isiklikeks ohvriteks: «Asjaolud nõuavad minult üha uusi isiklikke ohvreid ja ma toon neid nurisemata, mõeldes üksnes oma kuulsusrikka impeeriumi suurusele ja vägevusele. Mul tuleb harjuda barbaarse luksusega ja idamaiste kommete pompoossusega.» Lugeja tunneb südamest kaasa «vaesele» Aleksandrile, kes on sunnitud luksust taluma, ja mõistab, kuidas too selle all «moraalselt kannatab». «Ma võtsin naiseks,» jätkab Makedoonia Aleksander, «kolm idamaa printsessi, aga nüüd, mu Aristoteles, olen ma end isegi jumalaks kuulutanud.» Tõelise ennastalgavusega läheb ta vastu sellele uuele «katsumusele», mida nõuab ajalooline paratamatus: «Jah, jumalaks, mu kallis õpetaja! Muustavad... alamad kummardavad mind ja toovad minu auks ohvreid. See on poliitiliselt vajalik, et luua mulle vastav autoriteet nende mägikarjuste ja kaameliajajate silmis. Kui kaugele on jäänud need ajad, mil õpetasite mind tegutsema vastavalt mõistusele ja loogikale! Aga mis parata, kui mõistus ise ütleb, et tuleb kohaneda inimese mõistmatusega.»

Makedoonia Aleksandril ei teki kahtluse varjugi, et tema teod pole õiged ja absoluutselt loogilised: «Tee, mida mööda ma lähen, võib näida fantastilisena. Kuid praegu, kus ma viibin öövaikuses oma jumalikus üksinduses, lasen ma mõttes käia pilgul üle kogu selle tee ja ma näen, et mitte kunagi pole ma ette võtnud midagi, mis mu eelneva sammu poolt poleks esile kutsutud.»⁷⁴

Isegi kõige suurem väejuht ei suuda võimul püsida mõõga varal ning põhjendada oma suurust ja jumalikkust ainult jõuga: «Ja nüüd palun ma Teid, oma tarka sõpra ja õpetajat, filosoofiliselt põhjendada minu jumalaks kuulutamist ja motiveerida seda veenvalt kreeklaste ja makedoonlaste ees. Selle sammu astun ma täie vastutustundega kui poliitika- ja riigimees.»

Ning ta lõpetab oma kirja vihjega, et Aristotelese «ebapatriootilise» käitumise puhul on võimalikud sanktsioonid. «See on minu ülesanne Teile. Teist oleneb, kas Te täidate seda, mõistes täielikult asja poliitilist tähtsust, otstarbekust ja patriootilist mõtet.»⁷⁵

Niimoodi ülendas Aleksander end jõu, variserlikkuse ning filosoofilise põhjenduse abil jumalaks. Aga kui maisel jumalal õnnestub tõusta ainuvalitsemise tippu, siis ei jäta inimkond kasutamata oma õigust publitseerida midagi Makedoonia Aleksandri kirjavahtusest oma õpetajaga, ja siis muutub helge jumalik isik äkki tragikoomiliseks või lihtsalt koomiliseks.

Naer on üks kõige tugevamaid ja efektiivsemaid relvi eelarvamuste ja väärkäsitleste vastu võitlemisel, ta on abinõu, mis soo-

⁷⁴ К. Чапек, Рассказы, очерки, пьесы, lk. 62.

⁷⁵ Sealsamas, lk. 63.

dustab ühiskonna ja progressi demokratiseerimist. Miski ei suuda iialgi hävitada naeru purustavat jõudu.

Seda, mida ühiskond välja naerab, tuleb kas parandada või muuta. Mida valjem ja sarkastilisem on naer, seda leppimatum on kriitika, seda kategoorilisem on eitamine. Seoses sellega meenub üks Hegeli toodud näide. Komöödias «Pilved» kujutas Aristophanes Sokratest naljaka ja napaka filosoofina, kes loob uusi jumalaid ja viib ellu uusi kasvatusprintsipe. Just selle põhjal mõistsidki ateenlased Sokratese 24 aastat hiljem surma, leides, et ta püstitab uusi jumalaid ja rikub noorukeid.⁷⁶

Komöödias on naer rikas purustava, kriitilise sisu poolest. Kuid naeru kriitilises suunitluses pole asjatut eitamist nagu Mefistofelese naerus. Mefistofeles ütleb end Faustile esitledes iseenese kohta:

«Ma olen kõike eitav vaim.
Kõik see, mis sünnib iga tund,
on otsast peale äpardund
ja väärt, et jälle saada olematuks.
Seepärast on mu eluring
kõik, mida hüüab paheks, patuks
ja hävituseks inimhing.»⁷⁷

Tõeline teravmeelsus on inimlik. Koomiline ei tekita alati ja kõigis naeru, naer ei ole alati pime ja halastamatu eitamine ning purustamine. Teravmeelsus ei toetu ülemaailmse nihilismi filosoofiale, vaid kõrgetele esteetilistele ideaalidele, mille võidulepääsemise nimel kritiseeritaksegi. Sellepärast on naer kriitiline jõud, mis samavõrd eitab kui jaatab.

Koomilises kujundis on emotsionaalne ja ratsionaalne ühendatud.

Emotsionaalse kriitika vormina nõuab koomiline teadlikku ja aktiivset tajumist ning aktiivset suhtumist auditooriumi poolt, sest väljanaermine ja paljastamine ei avaldu siin otseselt, vaid kaudselt. Sellepärast on naer kriitika erakordselt nakatav ja vahe vorm.

Konspekterides L. Feuerbachi raamatut «Loengud religiooni olemuse kohta», kirjutas V. I. Lenin välja järgnevad tähelepanuväärivad sõnad ning märkis äärele «tabavalt!»: «Vaimukas kirjutamisviis seisab muuseas selles, et ta eeldab mõistust ka lugejal, et ta ei ütle kõike välja, et ta jätab lugeja enese hooleks ütelda, missuguste suhete, tingimuste ja kitsenduste puhul on antud lause maksev ja kuidas ta on mõeldud.»⁷⁸

⁷⁶ Vt. Куно Фишер, Гегель, его жизнь, сочинения и учение. Первый полутом. М.-Л. 1933, lk. 218.

⁷⁷ J. W. Goethe, Faust. Tallinn 1967, lk. 70.

⁷⁸ V. I. Lenin, Teosed, 38. kd., lk. 67.

Usaldamatus lugeja ja vaataja mõistuse vastu tekitab vaid lamedat, vahel ka labast naeru.

Erinevalt tragöödiast või heroilisest poeemist ei ütle komöödia ideaali «otseselt ja positiivselt» välja, eeldatakse aga midagi sellist, mis on kujutatava vastandiks, ning kunstnik suunab lugeja või vaataja iseseisvalt oma teadvuses esteetilisi ideaale kujutatavatele koomilistele nähtustele vastandama.

Võidakse muidugi vastu vaielda, et näiteks valmis sõnastatakse ideaal, mida kirjanik järgima kutsub, kas otse ja vahetult valmi traditsioonilises lõpuosas: «Selle valmi moraal on niisugune...», «Selle valmi tagamõte on selge...» või mõnel teisel, vahel otse õpetlikul viisil. Kuid see on erand, mis vaid kinnitab reeglit. Sest kui algab otsene moraalilugemine, on valmi koomiline osa tegelikult juba lõppenud. Valmi lõpuosa ainult fikseerib lugeja aktiivse mõtetegevuse tulemusel. Kui näiteks «Selle valmi moraal» eelneks koomilisele osale või oleks kiilunud selle vahele, siis läheks teose kogu koomiline efekt kaotsi. Pealegi kõneleb kirjanik valmi õpetlikus lõpuosas kõige sagedamini sellest, mida ei pea tegema, missugune ei pea olema, s. t. lugejale jäetakse võimalus iseseisvaid positiivseid järeldusi teha.

Ka lahkumine oma minevikust on teataval määral koomiline. Tühine ja oma aja äraelanu pingutab end kogu jõust, et näida elusana ja inimestele vajalikuna. Maskeering on tema jaoks enese alalhoiu vahendiks. Isegi nendel harvadel juhtudel, kui vana ennast ei maskeeri, esitab ta end siiski teisena, kui ta tegelikult on, sest elada, kui selleks pole enam ajaloolist õigust, tähendab lõppkokkuvõttes elukõlblikkust teeselda. Koomiline on vastuolu selle vahel, mida nähtus endast tegelikult kujutab, ja selle vahel, milline ta püüab olla, näida, millena end esitab.

Vaenlase koomilisus on tema nõrkus, tema Ahhilleuse kand. Nende koomiliste külgede leidmine tähendab, et on saavutatud esimene tähtis võit, on mobiliseeritud oma jõud võitluseks vaenlasega, ületatud hirm ja nõutus.

Koomika kujutab endast kaasaja kriitikat. Tõeliselt koomiline naer on alati kaasaegne. Naeru märklaud on konkreetne ja kindel. Isegi nendel juhtudel, kui satiirik kirjutab ammu möödunud aegadest, on tema naer päevakajaline. Mistahes «ajaloolises» või «vanas» loos, olgu see siis Gorjuhhino küla või Glupovo linna lugu või «Pošehhoni vanaaeg» — satiiri märklauaks ja aadressiks on ikka kaasaeg.

Satiiri aadress on ajalooliselt liikuv. Koos tegelikkuse muutumisega hakkavad satiiriga kokku puutuma tegelikkuse uued küljed.

Oleks ekslik mõelda, et ainult vana, äraelanu on koomiline. Koomiline võib olla ka uus. Eks kannu ju uus juba tekkides endas

paratamatut surma ja kõrgemasemelise uuega asendumise pitsert. Tekkides vana rüpes, on iga uus nähtus teatud ajani vanaga seotud, võtab talt üle teatud atribuudid, omadused või isegi vormi oma sisu väljendamiseks, või säilitab vanast selle igandeid (tema sünnimärgid).

Realistlikus satiiris võib uus saada väljanaermise objektiks, kui ta juba tekkides sisaldab parandamatuid puudusi, kui temas sügavalt juurdub kurjus, mida ei saa kõrvaldada antud nähtuse olemust hävitamata. Kui näiteks Venemaal hakkas kujunema kapitalism, naeris Gogol Tšitšikovi näol välja kodanliku avantüristist tegelinski tüübi.

Uus areneb oma seesmistest seadustest kohaselt ja tal on omad seesmistest vastuolud, omad kasvuraskused, ta läbib oma arengus madalamaid ja kõrgemaid etappe. Ta ei saavuta üksnes võite, vaid vahel ka eksib, tal esineb tagasilangusi ja kaotusi. Ning kõik see annab ainet kriitikale nalja, huumori, teravmeelsuse jne. näol. Peale selle eksisteerib alati vastuolu lõputute inimpüüdluste ja mistahes uue konkreetse ajaloolise piiratuse vahel. Selles vastuolus ei peitu ainult traagiline «Fausti» teema, vaid ka võimalus ja vajadus mitte kunagi rahul olla saavutatuga. Rahulolematuse sellega, mis on tehtud täna, ning soov parema, täiuslikuma järele homme on õilis ja loov tunne. Ning üheks selliseks endaga rahulolematuse ja loomingulise rahutuse vormiks on naer, kritiseeriv teravmeelsus. Enesekriitika on sotsiaalselt terve ühiskonna arenemise igipõline kategooria ja sellepärast on sellisele ühiskonnale tähtsad kõik õiglaselt kriitilise endaanalüüsi ja enesekriitika täiusdamise vormid ning puuduste esiletoomine eesmärgiga neid kõrvaldada.

Koomiline pulseerib elunähtustes. Pole esemeid, mis ei heidaks varju, pole inimesi, kellel poleks üht või teist nõrkust või viga, pole absoluutselt täiuslikke nähtusi. Naerusädet saab välja lüüa kõigest või peaaegu kõigest. Aga kas sellest sädemest tõuseb tõelise koomika leek või hakkab ta susisema ja muutub irisemiseks ja laimamiseks — see oleneb sellest, mida, kuidas ja missuguselt positsioonilt välja naerdakse. Sest olenevalt inimese esteetilistest ideaalidest võivad täiuslikkuse või ebatäiuslikkuse mõõt ning seisukohad, millelt midagi välja naerdakse, olla väga erinevad.

Kui koomika on kriitika eriline vorm, siis on selge, et eksisteerib nii parem- kui pahempoolne kriitika. Kunstiajalugu ei tunne ainuüksi rahvalikku komöödiat, mis tõepäraselt tegelikkust peegeldab, vaid ka antidemokraatlikku komöödiat, mis kritiseerib parempoolselt seisukohalt. Jutustades omaaegsest teatrist, kirjeldab XI sajandi Jaapani poeet Fujiwara Akihira muuseas ka koomilisi stseene, omapäraseid miniatuure, mis on üles ehitatud olmeteema-

dele. Nimetatud stseenide seas torkavad oma antidemokraatliku suunitluse poolest silma need, mille keskseteks kujudeks on lihtsad inimesed provintsikolkast. Sellist tegelast kujutatakse mõnitav-komöödialikus plaanis. Nendes stseenides mängitakse mitut moodi välja pealinna sattunud lihtsa provintslase nõutust ja käitumist. Mõnitused ja pilked, millega Heiani õukonna peen aristokraatia lihtrahva üle külvas, on parempoolse komöödialiku kriitika näide.

Nagu juba varem öeldud, kujutab koomika endast emotsionaalset kriitikat. Naeruga kaasneb terve gamma mitmesuguse intensiivsuse ja suunitlusega tundeid — heasüdamlikust etteheitest raevuka paljastamiseni.

Sellepärast on raske nõustuda F. Schilleriga, kes kirjutab: «Meie meeoleolu komöödiat vaadates on rahulik, selge, vaba, lõbus. Me ei tunne end ei aktiivsete ega passiivsetena, meie suhtumine on kaemuslik ja kõik jääb meist väljapoole. See on jumalate seisund, keda miski inimlik ei vaeva, kes valitsevad vabalt kõige üle, keda ei puuduta kellegi saatus ega seo ükski seadus.»⁷⁹

Tegelikult tekitab komöödia rohkem kui ükski teine kunstžanr vaatajas ja lugejas aktiivset vastukaja. Meie enesetunne komöödiat nautides võib olla helge, vaba, lõbus, kuid tal pole midagi ühist nende kõige suhtes ükskõiksete jumalate muretusega, millest kirjutab Schiller.

Prantsuse filosoof H. Bergson märkis, et koomilist naeru iseloomustab tuimus, julmus ja ta pole ühendatav hingelise erutusega. «Ükskõiksus on tema loomulikuks keskkonnaks. Naerul pole suuremat vaenlast kui hingeline erutus.»⁸⁰ Et selle mõtte ekslikkuses veenduda, piisab pöördumisest kunstipraktika poole. Aristophanes ja Lukianos, Shakespeare ja Molière, Goya ja Daumier, Gogol ja Štšedrin — kõik suured kunstnikud on osanud esile kutsuda naeru, mis on orgaaniliselt seotud erinevate tunnetega, sealhulgas ka viha, nõrdimuse ja vihkamisega. Tšehhov oskas naeru meisterlikult ühendada inimtunnete peenimate lüüriliste varjunditega. Tõeline naer pole südametü, nagu kinnitab Bergson, vaid südame-lik. Selles on naeru inimlikkus ja jõud.

Kui kummaline see ka pole, on naeru psühholoogiline mehhanism komöödias suguluses ehmatuse ja imestuse mehhanismiga. Mis ühendab neid inimese vaimse tegevuse absoluutselt erinevaid avaldusi? See, et need elamused pole eelnevate sündmuste poolt ette valmistatud. Ma olen häälestatud millegi tähelepanuväärse, olulise tajumiseks, kuid minu ette ilmub järsku tühisus, ma lootsin näha kaunist, inimlikku, kuid minu ees on inetu, hingetu mannekeen, elav nukk jne.

⁷⁹ Ф. Шиллер, Статьи по эстетике. М.-Л. 1935, lk. 481.

⁸⁰ Бергсон, Смех в жизни и на сцене. Спб. 1900, lk. 8.

Selles pingelise ootuse ettenägematus lahendumises eimiskiks nägi I. Kant koomilise olemust. XVIII sajandi prantsuse filosoof-valgustaja Montesquieu kirjutas oma raamatus «Uurimus maitsest looduses ja kunstiteostes»: «Kui inetus on meie jaoks ootamatu, siis võib ta esile kutsuda omamoodi lõbususe ja isegi naeru.»⁸¹

Kõigile objektiivsetele vastuoludele, mis mõjuvad koomiliselt, on iseloomulik, et vastuolu ajalisel varem tajutav külge paistab olulisemana ja avaldab meile suuremat muljet kui vastuolu teine külge, mida tajume ajalisel hiljem.

Naer on alati rõõmustav «ehmatus», rõõmustav «hämmastus». Ja samal ajal on see niisugune hämmastus, mis on otse vastupidine vaimustusele, imetlusele. Ta on rõõmustav hämmastus miinusmargiga. Tuleb välja, et eksisime, arvates linnapead tõesti Hlestakovi revidendiks pidavat, ja eksisime eeldades, et revidendiks peetav inimene peab kui mitte just natukegi soliidne ja positiivne olema, siis vähemalt isik, keda tõesti pisut kartma peab. Tuleb välja, et meie ees on tühine inimene... On suur, karjuv mittevastavus selle vahel, mida Hlestakov endast tõeliselt kujutab ja kellena teda võetakse, ning selle vahel, milline peab riigiametnik olema ja missugune ta tegelikult on.

Meil on heameel, et oleme selle vastuolu ära tabanud: oleme välise taga seesmist, üksiku taga üldist, nähtuse taga olemust näinud. Meid rõõmustab teadmine, et kõik ühiskonnale ähvardav ja ohtlik (tema pahed ja paised) pole ainult hirmus, vaid ka seesmiselt absurdne, koomiline. Tühiste inimeste ja surnud hingede maailm on hirmus, kuid samal ajal ka koomiline, ta on täiuslikkusest madalamal, ta ei vasta autori ja tema lugejate kõrgetele ideaalidele. Ja kui me seisame hädaohust kõrgemal, kõrgemal kas või ainult mõnede oluliste joonte poolest, siis ei saa ka kõige hirmsam ja ähvardavam oht meid võita. Ta võib meile hukatust tuua, me võime tragöödia üle elada, kuid meid ja meie ideaale võita ta ei saa. Need ideaalid on kõrgemad ja seepärast tugevamad ning seetõttu oleme meie koos oma ideaalidega võitmatud ja me naerame surnud hingede, tühiste inimeste, linnapeade ja neid tekitanud tegelikkuse üle.

Gogol ei tea väljapääsu neist vastuoludest, mida ta meile näitab, ning seetõttu ta naerab läbi pisarate. Kuid ta on moraalselt ja esteetiliselt palju kõrgemal sellest maailmast, mille üle ta naerab, ja seepärast ei saa keegi suurelt satiirikult ja tema lugejatelt ära võtta naermise rõõmu, koomika esteetilist nautimist.

Mis oleks siis, kui teravmeelsus poleks ootamatu ega välkkiire?

⁸¹ Ш. Монтескье, Избранные произведения. М. 1955. lk. 753.

Kõik oleks tavaline, kulgeks tavalises rütmis. Ei tekiks nähtuse nii harjumatu ja teravat vastandamist kõrgete esteetiliste ideaalidega. Meie mõtlemine poleks selles vastandamisprotsessis nii aktiivne. Ei süttiks seda valgust, mis lubab meil tajuda nähtuse koomilisust.

Ootamatuse osast koomikas kõneleb ilmekalt üks antiikmüüt. Selle kangelaene Parmeniskos kaotas pärast õuduste üleelamist võime naerda ja kannatas seepärast väga. Ta pöördus abi saamiseks Delfi oraakli poole. Viimane soovitas talle Leto, Apolloni ema kuju otsida. Parmeniskos lootis näha kauni naise skulptuuri, kuid selle asemel näidati talle inetut kivirahnu. Delfi oraakli ettekuulutus täitus: Parmeniskos hakkas naerma!

Sellel müüdil on suur esteetiline mõte, tal on rikkalik teoreetiline ja esteetiline sisu.

Parmeniskose pani naerma vastuolu selle vahel, mida ta näha lootis ja mida ta tegelikult nägi. Kuid tuleb tähele panna, et see imestus oli ka kriitiline. Kui Parmeniskos oleks ootamatult näinud veel kaunimat naist, kui ta oli oodanud, siis poleks ta muidugi naerma hakanud.

Ootamatus aitab Parmeniskosel siin oma teadvuses aktiivselt vastandada kõrge esteetilise ideaali (kujutluse Apolloni ema Leto ilust) nähtusele, mis küll ideaalsusele pretendeerib, kuid ideaalile kaugeltki ei vasta.

Vene rahva muinasjuttudes tuntakse oma Parmeniskost — tsaaritar Nesmejanat. Kurja võluri nõidumise tagajärjel unustas ta naermise. Kõik katsed Nesmejanat rõõmsaks muuta ja naerma panna olid asjatud.

Selle muinasjutu ainetel on Vasnetsov loonud maali. Maalil kujutatakse kõrgel troonil istuvat tsaaritari. Nesmejana on endasse tõmbunud ega märka, mis toimub ümberringi. Ta sarnaneb inimesega, kes on kaotanud midagi väga väärtuslikku, kuid ei suuda meenutada, mida ja kuidas ta on kaotanud.

Trooni ümber on narrid ja õukondlased, kes püüavad tsaaritari igati lõbustada. Rändnäitlejad, tantsijad, pillimehed, laulikud mängivad kannelt, balalaikat, tantsivad kükktantsu, «meelitavad» naljaga, laulavad lõbusaid laule, esitavad naljakaid mõistatusi. Avatud akna taga naerab uljalt rahvas. Kuid tsaaritari ei suuda keegi lõbustada ega naerma panna. Ning naerulained löövad vastu tema trooni nagu mere hiigellained vastu kaljust kallast.

Kogu riik on tulvil naeru, kuid tsaaritar ei naera, sellepärast et naeru jaoks ei aita ainult koomilisest tegelikkusest, vaid vaja on ka võimet seda tajuda, peab olema huumorimeelt. Koomilist pole elus vähem kui kaunist, ülevat või traagilist. Kuid alati pole inimene

võimeline seda tajuma. Selleks peab inimene olema elulähedane, peab oskama näha tegelikkust kogu tema rikkuses ja värvides.

Muinasjutu kangelanna, kes on kaotanud võime naerda, on tõeliselt traagiline kuju. Naer pole rahva ettekujutuses süütu üleannetus. Kaotada võime naerda tähendab muutuda sügavalt õnnetuks, tähendab kaotada oma hinge mingid hinnatavad, olulised jooned. Arvatavasti polegi suuremat õnnetust, kui olla muinasjutulise komöödiariigi valitseja, kes ei suuda naerda.

Huumorimeel kui esteetilise tunde erikujul on omad iseärasused.

Tõeline huumorimeel tugineb alati kõrgetele esteetilistele ideaalidele. Vastasel juhul muutub huumor skepsiseks, küünilisuseks, rõveduseks, labasuseks, jämeduseks. Huumor eeldab võimet haarata tegelikkuse vastuolusid kõige üldisemas esteetilisest vormis kas või ainult tunnete abil, emotsionaalselt. Huumor eeldab ka esteetiliselt arenenud mõistust, mis võib kiiresti nähtuse olemust ja tema vahetut utilitaarset tähtsust emotsionaalselt ja kriitiliselt hinnata ning mis on võimeline kõige mitmekesisemateks ja ootamatuteks kõrvutamisteks ja assotsiatsioonideks.

Huumorimeele aktiivseks, loominguliseks vormiks on teravmeelsus.

Kui huumorimeel on koomika tajumisvõime, siis teravmeelsus on selle loomisvõime.

Teravmeelsus kujutab endast vaimset rikkust, annet tegelikkuse reaalsete vastuolude selliseks kontsentreerimiseks, teravdamiseks ja esteetiliselt hindamiseks, et nende koomilisus nähtavaks ja tajutavaks muutub.

Ootamatus koomilises nõuab humoristlikult teoselt kordumatust. Et koomiline on tingimata ootamatu, siis on eriti vajalik, et humoristlik teos oleks kordumatu. Nagu Hegel õigesti märkis, ei tohi kordumatust saavutada veidruse loomisega. Muidu «libiseb kunstnik tõelise huumori pinnalt labasele lobisemisele».

Tõeliselt originaalne komöödiateos on tõepärane ja kasvab välja kindlal viisil lahtimõtestatud reaalsusest. Inimene on tugev, ta peegeldab tegelikkust aktiivselt, kusjuures tema esimeseks abiliseks on fantaasia. Satiirilise groteski meister Goya on märkinud fantaasia ja mõistuse ühtsuse tähtsust koomilises. Tähelepanuvääriv on kunstniku pealkiri ühel ofordil — «Uinuv mõistus sünnitab koletisi». Goya rõhutas, et mõistuse poolt mahajäetud fantaasia tekitab enneolematuid koletisi, mõistusega liidus aga on fantaasia kunsti ema ja loob imesid.

Naer püüab purustada olemasolevat maailma ja luua uut, mis oleks ümbritseva taoline ja ühtlasi printsipiaalselt erineks temast.

Naer on revolutsionäär, kes ei ela mitte ainult kõige purustamise, vaid ka kõige loomise vaimi järgi.⁸²

Naeru loomingulist elujaatavat jõudu märkasid inimesed juba väga ammu.

Maailma rahvaste vanimas kunstis esines naeru kultust, rituaalset naeru, jumalate paroodialikku kujutamist. Urgkogukonna rituaalne naer sisaldas nii eitavat kui ka elujaatavat momenti, kord mõistis naer hukka, karistas ja hävitas ebatäiuslikku maailma, kord aitas kaasa tema elustamisele, taassünnile uut alustel.

Leidenis säilitataval vanaegiptuse papüürosel on jumalikule naerule omistatud maailmalooja osa: «Kui jumal naeris, sündis seitse jumalat, kes valitsevad maailma... Kui ta puhkes naerma teine kord, siis tekkisid veed...»

Mitte ainult vanad egiptlased, vaid ka vanad kreeklased pidasid naeru eluloojaks. Naeru jaatavast, rõõmsast ja lõbusast rahvalikust stihiast algabki koomika ajalugu, mis saab alguse Dionysose kultusest.

Millised omadused ilmnevad koomikal tema lähteajal? Dionysose auks korraldatud pidustuste ajal kaotasid tavalised sündsuse-reeglid oma kehtivuse ja jõu. Kujunes välja atmosfäär, kus harilikud käitumisnormid ei kehtinud ning oldi täiesti avameelne. Tekkis tinglik maailm, kus valitsesid ohjeldamatu lõbusus, pilge, avameelsed sõnad ja teod. Sellega avaldati austust eluloovatele jõududele looduses ja ühtlasi oli see inimese meeleliste naudingute pidupäev. Siin avaldus looduse kultus, millega kaasnes naeru ja koomiliste ümberkehastumiste pillerkaar. Naer aitas kaasa, et saavutada «tavandi põhieesmärk — kindlustada elu tootvate jõudude võit: naerus ja rõvetses nähti eluloovat jõudu»⁸³. (Minu sõrendus. J. B.)

Ka roomlaste saturnaalid muutusid elujõudude tormitsemise päevadeks, mis kujuneva ametliku ideoloogia ahelatest läbi mürdasid. Saturnaalid andsid rahvale kas või ajutiseltki tagasi legendaarse «kuldse ajastu» ohjeldamatu lõbususe. Rahva naer kõlas roomlaste rituaalides, kus võitjat nii ülistati kui ka välja naerdi, surnut taga nuteti, kiideti ja tema üle naerdi. See naer jaatas olemise rõõmu ja täiendas ametlikku maailma tajumist.

Keskajal vastandus rahva lõbus naer kiriku rangele ideoloogiale. Naer kõlas karnevalidel koomilistes etteastetes ja rongkäiku-

⁸² M. Bahtin näitab raamatus «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (M. 1965) koomilise elujaatavat, eluloovat, rõõmsat, lõbusat aspekti kogu tema ajaloolises maailmavaatelises ja esteetiliselt tähenduslikkuses.

⁸³ И. М. Тронский, История античной литературы. Л. 1957, lk. 156.

des, «lollide» ja «eeslite» pühadel, paroodiates, frivoolse tänava-keele stiihias, narride ja «lollide» teravmeelsustes ja tempudes, nii argipäevaelus kui pidudel nende karnevalikuningate ja -kuningannadega.

Karneval kui ühiskonna mitteametlik eluavalustus oma komöödialikus ja lõbutsevas vormis on rahva naerukultuuri kandja ja väljendaja. Ta kehastab endas maailma uuenemise ideed. See rõõmus elujaatamine ja uuenemine on üks olulisemaid koomika esteetilisi printsiipe. Naer ei mõista ainult maailma ebatäiuslikkust hukka, vaid tekitab ka värskete emotsioonide — rõõmu ja lõbu laine, mis maailma ümber kujundab ja uuendab. Keskaegsel karnevalipeol avaldus täielikult naeru võime olla eitav ja samaaegselt jaatav jõud.

Peaegu veerandi oma elust (ümmarguselt kuni kolm kuud aastas) pühendasid keskaegse Euroopa inimesed karnevalile. Rahvalikult pidutsev ja naeruline maailmatajumine täiendas oluliselt ametliku, religioosse, riikliku ideoloogia tõsidust ning ühekülgsust.

M. Bahtin on karnevalile andnud väljendusrikka ja ereda iseloomustuse: «...Karnevalil pole jagunemist tegelasteks ja pealtvaatajateks. Ta ei tunne näitelava isegi mitte selle algelises vormis. Näitelava hävitaks karnevali (samuti vastupidi: näitelavata poleks teatrietendust). Karnevali ei vaadata — temas elatakse, ja temas elavad kõik, sest tema ideelt on karneval üldrahvalik. Kogu karnevali jooksul pole kellelgi teist elu peale karnevali. Tema eest ei saa ära minna, sest karnevalil pole ruumilisi piire. Karnevali ajal võib elada ainult tema seaduste järgi, see tähendab vabaduse seaduste järgi. Karneval on universaalne, see on kogu maailma eriline seisund, tema taassünd ja uuenemine, milles kõik on osalised.»⁸⁴

Narr on karnevali positiivne kangeline, karnevali kõrgeim, täievoliline esindaja. Narrid olid koomikud, improviseerivad näitlejad, kelle näitelavaks oli kogu maailm, ja komöödiaetenduseks elu ise. Nad elasid koomilisest osast väljumata, nende roll ja isiksus langesid ühte. Nad kujutasid endast kunsti, mis oli saanud eluks, ja elu, mis oli tõstetud kunsti tasemele. Narr ja amfiib, kes tundis end ühtviisi vabalt nii reaalses kui ka ideaalses (kunsti) keskkonnas. Seesama rahvaliku pidutseva «karnevalinaeru» stiihia ei mõllanud mitte ainult linnade väljakuil, vaid tungis ka kirjan-dusse, kus ta kõlab eriti selgesti parodiažanris. Ametliku, kirikliku ideoloogia peamistel ideedel ja süžeedel ning samuti selle ajastu tähtsamatel kirjandusteostel on omad koomilised teisikud

⁸⁴ М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, lk. 10.

(«Cyprianuse õhtusöömaaeg», «Grammatiline Vergilius Maro», «Joomarite liturgia», «Issameie» palve paroodia, «Rolandi laulu» ja «Aucassini ja Nicolette'i» paroodiad jt.).

Renessansiajastu esitas printsiibi: inimene on kõigi asjade mõõt. Inimese loomulik olemus, mida tuleb mõista silmakirjatsemiseta, tema loomulik seisund ja vajadused määravad kõigi väärtuste mõõdu. Ja see inimloomus, mis on täis füüsilist ja vaimset jõudu, mis pakatab mõistusest ja meelelisusest, vabaneb lõbusas ja vallatus, frivoolses ja jämedavõitu, julges ja elurõõmsas karnevalinaerus. Analüüsides selle naeru iseärasusi, märgib M. Bahtin, et eelkõige on see üldrahvalik ja pidutsev naer. Peale selle on ta universaalne, s. o. suunatud kõige ja kõigi (sealhulgas ka naerjate eneste) pihta: «...kogu maailm näib naljakana, teda tunneta-takse ja tajutakse tema naljakast aspektist, tema lõbusas suhteli-suses.» See naer on üheaegselt lõbus, juubeldav ja tõgav, naeruvääristav, ta eitab niisama kui jaatab, mõistab hukka ja äratav elu, matab ja elustab. Sealjuures, nagu näitab M. Bahtin, «rahvas ei arva ennast välja terviklikust kujunevast maailmast. Ka rahvas pole täiuslik, ka teda mõistetakse hukka ning ta teeb läbi uuesti-sünni ja uuenemise. Selles on üks rahvaliku pidutseva naeru olu-lisi erinevusi uuema aja puhtsatiirilise naerust. Puhas satiirik, kes tunneb ainult eitavat naeru, seab enda naeruvääristavast nähtusest kõrgemale, vastandab end sellele. Sellega hävitatakse maailma koomilise aspekti terviklikkus, naljakas (negatiivne) muutub üksiknähtuseks.»⁸⁵

Nende peente ja kaunis täpsete tähelepanekute üle järele mõeldes jõuame aga järeldusele, et need esiletoodud seosed on veelgi paindlikumad ja keerulisemad. Nagu juba eespool mainitud, püüdleb komöödialik naer alati kollektiivsuse poole (olgu see siis satiirilise või rahva pidutsev naer) ja karnevali üldrahvalikus naerus avalduvad koomika üldised esteetilised printsiibid kõige täielikumalt. Peale selle ühendab komöödialik naer endas eitamist ja jaatamist.

Koomika erinevates vormides seostuvad eitamine ja jaatamine erinevalt. Tegelikult ei eksisteeri mingeid satiiri vorme (isegi sel-liste seas, mis maailma küllaltki teravalt kritiseerivad), milles eita-mine ei toetuks positiivsele, elujaatavale programmile ja ideaalile. Tihtipeale on aga koomika eri vormides (karnevalinaer) peami-seks ja juhtivaks naeru jaatav paatos.

Huumor on sõbralik ja heasüdamlik, kuid mitte hambutu naer. Jaatades nähtuse olemust, püüab ta seda täiustada ja puudustest

⁸⁵ М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, lk. 15—16.

vabastada ning aitab nähtuse ühiskondlikult väärtuslikel külgedel täielikumalt avalduda. Huumor näeb oma objektis selliseid külgi, mis vastavad ideaalile. Räägitakse, et tihti on puudused meie voo-
ruste jätkuks. Positiivse, kauni nähtuse väärtuste jätkumine tema puudustes on koomiline ning on aluseks heatahtlikule huumorile, naljale. Huumori objekt on küll ära teeninud kriitika, kuid säilitab tervikuna siiski oma meeldivuse. Teisiti on siis, kui mitte nähtuse üksik joon, vaid terve nähtus on negatiivne, reaktsiooniline, kui ta on sotsiaalselt ohtlik ning võib ühiskonnale suurt kahju tuua. Sel juhul ei saa enam kõnelda sõbralikust naerust. Sellise pehkinud ja võltsi nähtuse puhul kõlab salvav, paljastav, satiiriline naer. Satiir eitab maailma, mõistab tema ebatäiuslikkuse hukka, et maailma ümber kujundada vastavalt mingile ideaalsele programmile.

Huumori ja satiiri vahel on terve gamma naeruvaryundeid. Nimetagem Aisopose pilget, Rabelais' mürisevat naeru, Swifti teravat satiiri, Rotterdami Erasmuse peent irooniat, Molière'i satiiri, mis on kord klassitsistlikult peen või ratsionalistlikult range, kord ülemeelik, Voltaire'i tarka ja õelat naeratust, Beranger' naeru, mis on kord naljatlev, kord salvav. Mainigem Daumier' karikatuure, Goya vihast groteski, Heine torkavat romantilist irooniat, France'i skeptilist irooniat, Twaini lõbusat huumorit, Shaw' iroonilist huumorit. Võtame Gogoli naeru läbi pisarate, Štšedrini tabava satiiri ja sarkasmi, Tšehhovi südamliku, kurva ja lüürilise huumori, Hašeki lõbusa satiiri, Majakovski võiduka naeru, Gorki optimistliku satiiri, Tvardovski ja Šolohhovi rahvalikult elurõõmsa, ammendamatu huumori... Milline rikkus!

Naeru mitmekesised varjundid (humor, satiir, sarkasm, nali, pilge) peegeldavad tegelikkuse esteetilist rikkust. Naeru mõõt ole-
neb nii nähtuse objektiivsetest iseärasustest kui ka kunstniku idee-
listest, esteetilisest printsiipidest, kunstniku suhtumisest objekti.

Eespool märkisime juba koomilise sotsiaalset loomust iseloomustades, et koomilisel on alati rahvuslik koloriit, ta avaldub kordumatus rahvuslikus vormis. Belinski kirjutas Gogoli huumori omapärast, et «see on ehtvenelik, rahulik, lihtsameelne huumor, milles autor näib teesklevat naiivsust». See huumor «on ka oma meeleepahas rahulik ja kavaluseski heasüdamlik».⁸⁶

Huumori rahvuslik omapära on ajalooliselt muutuv.

Paljud koomilise uurijad (S. Freud, Fischer, Lipps) peavad kalambuuri madalamat liiki teravmeelsuseks. Kuid XVII—XVIII sajandi Prantsuse õukonna ülikud pidasid kalambuuri teravmeelsuse tipuks. Kalambuuri kergus, sära ja muretu lõbusus vastasid esteetiliselt rahvuse kõrgemale, valitsevate kihtide elulaadile, mis määras ka nende vaimse elu.

⁸⁶ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I. М. 1953, lk. 298—299.

Võimet kalambuure leida hinnati kõrgelt ja see oli inimese oma-
päraseks visiitkaardiks. Räägitakse, et kord tahtnud Louis XV ühe oma õukondlase teravmeelsust proovile panna. Louis öelnud oma õukondlasele, et tema, kuningas, tahab ise olla teravmeelsuse süžeeks, mille peale viimane tabavalt vastanud: «*Le roi n'est pas sujet.*» «Sujet» tähendab üheaegselt «süžeed» ja «alamat». Siit tuleneb vastuse kahemõtteline sõnademäng. Kuningas pole süžee, kuningas pole alam. See on iseloomulik näide galantse õukondliku teravmeelsuse kohta.

Kuid XVIII sajandi lõpul, kui puhkes Suur Prantsuse revolutsioon, pühitati koos kuninga, õukonna ja aristokraatiaga minema ka galantne aristokraatlik huumor. Huumori valdkonnas hakkas jagamatult valitsema grotesk. See salvas aristokraatiat teravalt ja õelalt. Monarhistliku riigi kõik pühadused paisati põrmu, vilistati välja ning neid naeruvääristati revolutsiooniliste ideaalide — vabaduse, võrdsuse ja vendluse positsioonilt.

Kuid XIX sajandi keskel selgus, et kuigi aristokraatliku mineviku pühadused olid lõplikult tuhmunud, polnud vabaduse, võrdsuse ja vendluse printsiibid ikkagi teostunud. Pessimism ja selgete positiivsete ideaalide puudumine tekitasid Prantsusmaal erilist liiki teravmeelsuse, mis sai nimeks *blague*. Siin üks *blague*'i iseloomulik näide. «See naine on nagu vabariik, ta oli kaunis impeeriumi ajal.»

Blague on ühiskonnas pettumise viljaks. See on halastamatu irvitamine kõige üle, mis on püha, selle pilkamine, mida inimesed on harjunud austama. Illusioonide purunemine muutus «igapäevaseks looks» ning huumori valdkonnas ilmnes see rõõmutu ja isegi küünilise naeru tekkimises. *Blague*'ile pole midagi püha. Vastupidi, naer on valjem ja halastamatum, kui tema objektiks on midagi südamelähedast ja kallist.

Uued ajad tõid kaasa ka uue huumorivormi, mida nimetati *gag*'iks. Kaks vedurijuhti olid vihavaenus. Nende vihkamine jõudis lõpuks äärmuseni ning nad juhtisid oma reisirongid teineteisele vastu. Tohtu kiirusega tormavad reisijatest tulvil rongid vastu möödapääsamatule katastroofile. Nad on iga hetk kokku pörkamas. Siis jookseb raudteele laps palliga. Rongid pörkavad kokku, kuid... katastroof jääb tulemata. Tänu pallile pörkavad rongid tagasi. «Ostke nii- ja niisuguse firma palle!» See tüüpiline ameerika reklaamijutt on üles ehitatud *gag*'i põhimõttel. Samal printsiibil põhineb Linderi, Chaplini ja paljude teiste uuemaaegsete ameerika silmapaistvate humoristide ja satiirikute suurepärane komöödiolooming. Kui meenutame näiteks Chaplini seiklemist tohtu masinavärgi hammasrataste vahel, mõistame, et selle stseeni huumor on

gag'i laadi. Ameerika kultuuri mõjul tungis gag ka prantsuse komöödiasse.

Kalambuur, grotesk, blague ja gag on prantsuse huumori etapid, mis olid tingitud rahvuse elulaadist erinevatel ajastutel. Öeldu ei tähenda muidugi, nagu poleks groteski varem sugugi olnud või oleks kalambuur aristokraatia langusega välja surnud. Ei, jutt on vaid huumori erinevate vormide, teravmeelsuse erinevate tehnikate ja koomika erinevate esteetiliste käsitluste eelisarengust Prantsusmaa ühiskondliku ja kunstilise arengu mitmesugustel perioodidel.

Koomika on alati emotsionaalselt erinevalt hingestatud, mis oleb muuseas kunstniku rahvuslikust mõtlemistraditsioonist.

Näiteks vene rahvusliku huumori spetsiifiliseks iseärasuseks on lõbusa koomika ja nukruse ühendamine, nagu see on omane Gogoli naerule läbi pisarate ja Tšehhovi pisarate läbi naeru. «Kord uljas pillerkaaritamine, kord südantahistav kurbus» — see vene iseloomu iseärasus tingib ka vene rahvusliku huumori laadi. Moldaavia kirjanduses on huumori emotsionaalsus teistsugune. Huumor on siin kantud erilisest tundeist, mida väljendab mõiste «dor» (tuleneb ladinakeelsest sõnast, mis tähendab «kannatama», «valu tundma»). Uurijad kinnitavad, et moldaaviakeelse sõna «dor» mõtet on peaaegu võimatu tõlkes edasi anda, see väljendab samaaegselt südamevalu ja kirglikku soovi, armastust ja kannatust, kurbust, igatsust ja rõõmsat ootust.⁸⁷ Moldaavlased ütlevad:

«Paljude piinade seas,
mis leida on päikese all,
kõige hullem on põletav «dor».
Kui «dor» korra riivabki sind,
sõeks jalamaid põleb su süda.»

Belinski kirjutas: «... Iga rahva rahvuslikkuse saladus ei seisne mitte tema riietuses ja kõõgis, vaid nii-öelda tema viisis asju mõista.»⁸⁸ Ja see «asjade mõistmise viis» ei avaldu peaaegu mitte milleski nii selgelt ja reljeefselt kui rahvusliku koloriidiga huumoris.

Vaatamata koomika kogu rahvuslikule omapärale ilmnevad temas selgelt internatsionaalsed ja üldinimlikud jooned. Tänu sotsiaalse arengu ühistele seadustele naerdakse ühed ja samad nähtused välja ühesuguse sallimatusega kõikide rahvaste juures.

Näiteks «rumalust — meie pilgete peamist objekti, koomika peamist allikat»⁸⁹ — naerdakse erinevate rahvaste vanasõnadest

⁸⁷ Vt. В. Коробан, Национальная специфика в литературе и вопросы мастерства. «Днепр» 1959, nr. 2, lk. 119.

⁸⁸ Русские писатели о литературном труде, т. I. Л. 1954, lk. 577.

⁸⁹ Н. Г. Чернышевский, Эстетика. М. 1958, lk. 304.

ja kõnekäändudes ühtmoodi halastamatult välja, kuigi alati oma kordumatute rahvuslike kogemuste põhjal. Toome näitena mõned vene vanasõnad: «Lehma karda eest, hobust tagant, lolli igast kandist»; «Tark kui papp Semjon, raamatud müüs maha, sai kaartide jaoks raha, ronis rehte, taob üksinda viit-lehte»; «Ära karda tarka vaenlast, karda rumalat sõpra»; «Tal on peas üsna hõre külv»; «Niisuguse aruga peab hernepeenral istuma»; «Loll nagu eesel, ainult kõrva puuduvad»; «Leidis lolli kah lõbu, peaga pähk-leid lõhkuda»; «Lolle ei külvata, nad kasvavad isegi»; «Part saab pihta pärast peetripäeva, lolli aga alati»; «Lolli õpetada on sama mis surnut tohterdada»; «Tark õpetab, lolli tüütab»; «Pühad on igal lolli mees, argipäevad mitte». Sellise sisuga kõnekäände ja vanasõnu on ka teistel rahvastel: «Kus siru olid, kui jumal mõistust jagas?»; «Kel pole peas, sel on jalgades»; «Rumal hakkab alles pärast lõunat aru saama» (ukraina ja valgevene); «Tark taipab märguandest, rumal malakast»; «Tark on alles mõtlemas, rumal juba tegemas»; «Saadad targa — aitab ühest sõnast, saadad lolli — ütle kolm ja mine ise järele» (kirgiisi); «Oo, jumal! Anna talle kaameli kasvu asemel küünevõrragi mõistust» (tatari); «Targale aitab märguandest, lolli on kaikastki vähe» (juudi); «Eesel on rumal, lolli veel rumalam» (armeenia); «Parem on olla üksinda, kui koos lolliga» (prantsuse); «Kui sa varjad lolipead, jätab see oma nime seinale» (inglise); «Keela lollile midagi, ja ta teeb seda tingimata»; «Lollid teevad sõlmi, targad aga harutagu» (šoti); «Kui kohtad lolipead, tee nagu, et sul on kiire» (hispaania); «Kala püütakse õngega, lolli sõnadega»; «Ta ilustab oma suguseltsi nagu eesel hobuselaata» (saksa); «Tühja pea otsast kaob ka müts ära»; «Ära nuta surnu pärast, nuta hoopis lolli pärast» (türgi).

Stepi omapärane ilu pole Tšukotka elanikule alati otsekohe mõistetav, džunglite asukas ei suuda korrapealt tajuda tundra ilu. Et aga koomika on ühiskondlikult tähendusrikastele ja eluliselt tähtsatele protsessidele eriti lähedane, siis ta on kohe mõistetav ja arusaadav kõikidele rahvastele. Rumaluse koomilisus on üldmõistetav, rumalus kutsub kõikide rahvaste juures esile pilkeid, samuti kui ahnus, laiskus jms. Kuid väljanaermise viisid ja vormid olenevad alati rahvuslikust iseloomust, olmest, kultuurist ja traditsioonidest.

Tuleviku kirjandus kogub endasse mitmesuguste rahvaste huumori rikkuse ja omapära. See vastastikune rikastumisprotsess on toimunud juba ammu, tulevikus see süveneb ja tugevneb veelgi. Juba XIX sajandi vene klassikalises kirjanduses võib leida kirjanikke, kelle huumorit ei kanna ainuüksi vene rahvuslik iseloom. Gogoli huumor on sügavalt rahvuslik. Kuid pole kahtlust, et Gogoli huumorit on mõjustanud ukraina rahvuslik kultuur, mida suur vene

kirjanik tundis ja armastas. Seal, kus mitmesugused rahvuslikud traditsioonid üksteist vastastikku mõjustavad, tekivad huumori omapärased vormid. Selles mõttes pakub huvi näiteks «Odessa huumor». On ilmne, et erilised geograafilised ja ajaloolised tingimused selles paljurahvuselises sadamalinnas, mis on olnud mitmesuguste rahvuslike mõjude ristumiskohaks, on loonud eriti soodsa pinna rahvuslike kultuuride vastastikuseks mõjuks. Ukraina, vene, moldaavia ja juudi huumor on üksteist vastastikku rikastanud ja andnud kordumatu odessa huumori. Selles ongi Babeli, Ilfi, Petrovi ja Katajevi huumori mõningate ühiste joonte saladus.

Nagu juba mainitud, on koomika olulised iseärasused aegade jooksul muutunud. Eriti ilmekalt paistab see silma satiiri ajaloolises arengus.

Antiikkirjanduses esineb lüürilise kangelasena kunstniku enda isik. Kritisereeritakse «mina» seisukohalt. Satiir lähtub isiklikest muljetest, kunstniku poolehoidust või ebasümpaatiast.

Rooma väljakujunenud riigikord tekitas paratamatult mõtlemise ja hinnangute normatiivsuse, mis ilmneb selges vahetegemises hea ja kurja, positiivse ja negatiivse vahel (see on iseloomulik näiteks Rooma satiirikust poeedi Juvenalise loomingule). Elu satiirilise analüüsi lähtekohaks saavad normatiivsed kujutlused otsustavalt maailmakorrast.

Renessansiajastul lähtub satiir inimese loomusest, vaatleb inimest maailma olukorra mõõdupuuna. Nii ei esine Rotterdami Erasmuse «Narruse kiituses» narrus mitte ainult satiiri objektina, vaid ka selle subjektina. «Normaalne», «mõõdukalt» inimlik rumalus mõistab kohut ülemäärast, ebamõistlikku, ebainimlikku rumalust üle, nuhtleb, alandab ja naeruväärustab seda.

Cervantes näitas läheneva kapitalistliku tööjaotuse künnisel inimkonnale selle protsessi traagilise ja koomilise tagajärgi.

Cervantes toob esile arengu vastuolud tsivilisatsioonis, kus esineb antagonistlik tööjaotus vaimse ja füüsilise töö vahel. Ühelt poolt pole võimalik elada põletatud raamatute tuhaasemel, inimesel pole võimalik eelnevale kultuurile toetumata kõike algusest peale uuesti alustada. Teiselt poolt pole vastuvõetav ka kultuuri dogmatism, tema irdumine rahva praktilistest kogemustest, fanaatiline kiindumus kivilinenud ideedesse, mida ajalugu ja elu pole õigustanud. See vastuolu võib muuta komöödiaks või tragöödiaks iga hea algatuse, iga ülla idee, mida teostatakse tahtmatult dogmaatilisel viisil. Lõhet kultuuri ja rahva kogemuste vahel on Cervantes kehastanud hidalgo ja tema teenri surematutes kujudes.

Unistaval Don Quijotel lasuvad rüütelkonna moraalsed kohustused. Ta tajub maailma halbust kogu oma olemusega peaaegu

nagu füüsilist kannatust. Rüütlina peab ta oma pühaks kohuseks kõigesse sekkuda. Oma kutsumust näeb Don Quijote selles, et «rännata mööda maad, taastada õiglust ja ülekohtu eest kätte maksta». Enda osaks jätab ta vaid kibeda õnne leppimatult idee eest võidelda ja õiguse kuulsusele. Kuid ebakõla tema tegude ja reaalse tegelikkuse vahel tekitab uusi valesid ja toob inimestele uut ülekohtu.

Sancho Panzale on aga võõrad igasugused sõjakad ideed. Temas elavad rahva uskumused ja eelarvamused, rahva tarkus ja tema väärarvamused. Sancho Panza jaoks ei eksisteeri ülemaailmseid probleeme, kogu maailm on ta ise ja see, mis teda vahetult ümbritseb. Sancho Panza ei pea vajalikuks vahele segada elu käiku, mis isegi on mõistlik. Inimestele jätab ta õiguse vabalt ja takistamatult elada nii, kuidas neile meeldib.

Don Quijote ja Sancho Panza on kaks täiesti erinevat inimest. Kuid kogu nende erinevuse juures on neil üks imetlusväärne inimlik omadus — omakasupüüdmatuse. Ning selle omakasupüüdmatuse nimel andestame kangelastele kõik nende veidrused ja meeletused, nende puudused ja rumaluse. Mõlemad kangelased on eluvõõrad seetõttu, et nad on paremad kui neid ümbritsev saagiahne maailm. Nad muutuvad justkui maailma mõõdupuuks. Maailma mõõdetakse inimlikkuse, mõistlikkuse, vabaduse ja omakasupüüdmatuse mõõdupuuga. Meeletu Don Quijote osutub normaalsemaks kui need «normaalsed» inimesed, keda täidavad ahnus ja võimuhiha.

Keegi pole enne Cervantest osanud nii kasutada koomika kunstilisi võimalusi, tema võimet uurida maailma olukorda, kujutades seda ainult teatud aspektist, «ühelt küljest». Cervantese sulg muutis satiiri elu, olme ja terve epohhi kommete tohutuks realistlikuks panoraamiks, lõi selle abil kunstilise maailmakontseptsiooni.

Klassitsismiajastul lähtus satiir abstraktsetest eetilistest ning esteetilistest normidest ja satiiri objektiks oli inimene, kelles kontsentreerusid voorusele vastandlikud abstraktsed negatiivsed jooned. Nii oli satiiri objektiks vagatsemine, võhiklus, inimpõlgus jms. (Molière).

Cervantesest lähtuv maailma olukorra uurimise traditsioon leidis järgijaid valgustusajastu satiiris. Kriitika teravik suunati maailma ja inimloomuse «ebatäiuslikkuse» vastu. Satiir peegeldab üha süvenevat kapitalistlikku tööjaotust, mis muudab inimese «osaliseks» ja «eriliseks». Uue arenguetapi imetlusväärseks väljenduseks on Swifti loodud Gulliveri kuju. Gulliver on paras mürakas, kes on võrreldav renessansiajastu hiiglasega. Ent on iseloomulik, et Swiftil ei muutu ajastu satiirilise analüüsi mõõdupuuks mitte kogu Gulliver oma tugevate ja nõrkade külgedega, vaid ainult osa temast — ta terve mõistus. Kurjust ja inimeste pahesid

piitsutades lähtub Swift inimese tervest mõistusest, sest inimese võimsus ja suurus on tema silmis suhtelised. Pole juhuslik, et Gulliver, kes on kääbusteriigis hiiglane, osutub hiiglastemaal kääbuseks.

Valgustusajastu raamidest väljumata aimas inglise satiirik ette oma aja ideede utoopilisust. Kirjeldades poliitiliste fantaseerijate kooli, kus Gulliver käis, ironiseerib Swift valgustusajastu paljude tähtsate ideede teostamatuse üle: need olid täiesti arulagedad inimesed. «Need õnnatud inimesed esitasid ettepanekuid, kuidas monarhe veenda soosikuid valima tarkuse, võimete ja voores alusel; kuidas ministreile tuleks õpetada üldsuse huvide silmaspidamist, teenete, suurte võimete ja väljapaistvate tegude tasumist; kuidas valitsejaile seletada nende tõelist kasu, rajades seda rahva omaga ühisele alusele; kuidas ametisse seada oma kohust täita suutvaid inimesi ja teostada muidki metsikuid, võimatuid kimääre, mida pole kellelegi varem meelde tulnud.»⁹⁰

Valgustusajastu kunsti asemele tulnud romantism näitas maailmas valitsevat halbust halva vaimu kaudu. Romantikute satiir muutus inimese sisemaailma kunstiliseks uurimiseks. Satiiri peamiseks vormiks muutub iroonia — see «naeru jäämägi», mille olemusest on suurem osa peidetud. Satiiriline analüüs lähtub ettekujutusest, et maailma täiuslikkus on saavutamatu, ja selle abil hinnatakse isiksust. Teiselt poolt lähtutakse seisukohast, et isiksuse täiuslikkus on saavutamatu, ja võetakse see maailma mõõdupuuks. Sel kombel kandub kriitika lähtepunkt kogu aeg maailmalt isiksusele ja isiksuselt maailmale. Iroonia asendub eneseirooniaga (nagu näiteks Heinel), eneseiroonia kasvab üle universaalseks skepsiseks. Romantilise satiiri universaalne skepsis on romantismiaegses tragöödias esineva maailmavalu kaksikõde.

XIX sajandil avardeb kapitalismi tormiline areng inimese ja maailma vahelisi seoseid ning muudab nad komplitseeritumaks. Isiksuses liituvad kõige laialdasemad sotsiaalsed suhted (majanduslikud, ühiskondlik-poliitilised, kõlblussuhted jms.). «Eriliseks» ja «osaliseks» jäädes ammutab inimene üha enam endasse tege-likkust. Tema sisemaailm muutub keerulisemaks. Seetõttu tungib satiir kriitilise realismi kunstis psühholoogilise protsessi sügavus-tesse. Satiirilist paatost õhkub vene satiirilise suunaga kirjandu-sest ja kunstist. Satiir on õppinud oma objekti kõrvutama rahva eluga. Kriitika lähtub väljaarendatud esteetilisest ideaalist, mis ammutab endasse rahva kujutlused elust, inimesest, ühiskondliku arengu eesmärkidest ja vormidest. Realismi saavutuseks on, et rah-valikud vaated elule muutuvad lähtekohaks elu satiirilisel käsit-lemisel.

⁹⁰ J. Swift, Gulliveri reisid. Tallinn 1951, lk. 194.

Vene satiir lülitas maailma kunstilisse protsessi Gogoli loo-minguga. Et Gogoli satiiris esineb kurjus, esinevad karakterid ja olukorrad, mis nõuavad väga suurt vihkamis- ja nõrdimuspalan-gut nende väljanaermiseks, siis iseloomustab see satiir ka maa-ilma ja tema olukorda. Gogolil piisab vahel ainsast lausest, et satiiriline tegelane kogu oma lõpmatute individuaalsete iseärasus-tega lülituks ühe hetkega üldisesse inimkonna ellu. Pljuškin on «kärisenud räbäl inimkonna kehal». See iseloomustus käib Pljuš-kinini enda kohta ja ka inimkonna kohta, kelle kehal selline räbäl ilutseb. Kui kasutada kirjaniku enda sõnu, seadis Gogoli satiir «venelase Venemaaga silm silma vastu», pani inimese inimkon-naga tõtt vaatama.

Realistliku satiiri kriitika lähtub humaansetest, demokraatli-kest ideaalidest. Modernistlik kirjandus on loonud «satiiri», mis irvitab ideaalide üle egotsentrilisest, endasse sulgunud isiksusest lähtudes. Modernistliku satiiri esindajad arvavad, et elu on absurdne, elul pole tulevikku. Aeg on katkenud ja seisma jäänud. Ühiskonna arenemise eesmärgid on mõttetud, sest pole arengut ennast. Seetõttu väärivad ideaalid, inimpüüdlused ja lootused vaid pilget. Seejuures ei uuri selline satiir ühiskondlike pahede kand-jaid. Naerdakse vaid kurjuse tagajärgede üle. Kurjus ise esineb millegi ratsionaalse ja tunnetamatuna. Sisuliselt loobub kunstnik maailma mistahes ümberkujundamisest,

Sotsialistlikus ühiskonnas on satiir suunatud kõige selle vastu, mis on vaenulik isiksuse ja ühiskonna ühtsusele, on vaenulik sot-sialismile. Meil käib aktiivne võitlus igandite ja oma elu äraelanu vastu. Satiir on abiliseks selles võitluses. On tähtis, et satiirikud tarvitaksid oma vahedat relva oskuslikult, et elusat kudet haava-mata välja lõigata kõik, mis on ebaterve ja surnud.

Küberneetika, tootmise mehhaniseerimine ja automatiseerimine, ühiskondlike suhete täiustamine loovad reaalsed eeldused iga-suguse mitteloomingulise tegevuse likvideerimiseks. Kapitalistliku tööjaotuse poolt tekitatud «eriline» ja «osaline» inimene muutub mastaabiga isiksuseks. See reaalselt tajutav protsess teeb satiiri-lise analüüsi kriteeriumiks nähtava ja teaduslikult etteaimatava tuleviku. Tulevik muutub nõukogude satiiri ideaaliks.

Meenutagem Majakovski «Sauna» finaali. Tulevik saadab olevikku oma saadiku (Fosforne naine) ja ammutab endasse kõik parema meie elust. (Ajamasin viib 2030. aastasse kaasa Velossi-pedkini, Tšudakovi, Foskini, Dvoikini, Troikini ja Polja, kuid sama masin sülitab välja Pobedonossikovi ja teised bürokraadid). Näi-dendi tegevus on suunatud tulevikku. Majakovski satiiris ongi tulevik esteetiline ideaal, millest lähtudes vaadeldakse kogu elu ja selle varjukülgi, hinnatakse kaasaja parimate inimeste väärtusi

ja halvimate pahesid. Satiiris on masina kujundil põhimõtteline tähtsus. Kiirenenud, kokkusurutud aja idee, mis läbib Majakovski «Sauna», on ülimal määral kaasaegne. Ta annab edasi meie ajastu olemust, mil ajaloolise arenemise tempo on tohutult kiirenenud ja väljendab optimistlikku vaadet ajaloole. Selle järgi on ajalugu pidev tõus kõrgemate elunormide poole, seaduspärane progress. Poeedi jaoks pole ajamasin mitte teaduslik-fantastiline kujund, vaid kunstiline idee aja vabast valdamisest. See võimaldab kõrvutada olevikku ja tulevikku, vastandada satiirilisele kujundile kaasaja ülla heroilise alge. «Te ise ei näe, kui suurejooneline teie töö tegelikult on,» ütleb Fosforne naine. «Meie näeme paremini: meie teame, mis on ellu viidud.»

Aegade jooksul on muutunud satiiri salvava, halastamatu emotsionaalse kriitika lähtekoht: isiklik sümpaatiatunne (Aristophanes); kujutlus otstarbekohasest maailmakorrast (Juvenalis); inimloomus mõõdupuuna (Cervantes, Erasmus Rotterdami, Rabelais); norm (Molière); terve mõistus (Swift); saavutamatu täiuslikkus (Heine); ideaal, milles peegelduvad rahva kujutlused elust (Gogol, Štšedrin); tuleviku seisukoht (Majakovski). Selles protsessis avardub järjekindlalt ideaal, mille positsioonilt tegelikkust satiirilisel analüüsitakse, kuigi esineb ka ajutisi tagasilangusi. Toetudes ikka laiemalt tegelikkusele ja indiviidi üha enam arenevale vaimsele rikkusele, muutub see ideaal demokraatlikumaks, ammutab endasse rahva kujutlused õige elu, headuse ja ilu kohta vastandina kurjale ja esteetiliselt inetule. Ta orienteerub üha enam ja üha kindlamini elu arenemisprotsessile enesele ja kommunismi homsele päevale, mis kasvab välja meie kaasajast.

Komöödialik naer mõistab hukka maailma ebatäiuslikkuse, puhastab ja täiustab inimest, jaatab eksisteerimise rõõmu.

● 5. Inetu, madal, õudne

Esteetika ajaloos pole inetu, madala ja õudse käsitlemisel nii sügavaid teoreetilisi traditsioone nagu ilusa, üleva, traagilise ja koomilise puhul. Kuid mineviku esteetika esindajad on ka nendele kategooriatele tähelepanu pööranud.

Juba vanad egiptlased olid päris lähedal sellele, et tabada ilusa ja inetu ülemineku dialektikat. Elu vaadeldes täheldasid nad, et kõik terve ja ilus muutub vananemisprotsessis haigeks ja inetuks, «hea muutub halvaks, maitse kaob...»⁹¹ Veel paindlikumalt on

⁹¹ Б. А. Тураев, История Древнего Востока, т. I. Л. 1935, lk. 242.

ilusa ja inetu teineteiseks üleminekut edasi antud vanaegiptuse müüdis Isise kohta. Noorele ja kaunile Isisele oli keelatud sõita saarele. Siis muutis ta end vanaks eideks, pettis ära paadimehe ja sõitis saarele. Saarel lausus ta nõiasõnu ja võttis «neiu kuu, kelle liikmed olid kaunid ja kellesarnast polnud kogu maa peal»⁹².

Ülevuse esteetiliseks vastandiks oli vanadel egiptlastel madalus, kuigi see mõiste esteetilise kategooriana ise veel ei eksisteerinud. Päikese taevavõlvilt lahkudes langevad inimesed ja maa masendusseisundisse, mis on vastupidine ülevale. Päikese loojumishetke ja üldist surmaõudust, mis inimesi seejuures haarab, kirjeldatakse jumal Atonile pühendatud hümnis: «... Aga kui sa loojud läänes taevapiiril, heidavad nad maha nagu surnud. Nende pead on sisse mähitud, nad on ninali maas, kuni sa jälle hommikul idakaarel särama hakkad.»⁹³

Aristoteles tõstatab esimesena teoreetiliselt küsimuse «inetu», «näotu» kunstivaldkonda võtmise kohta. Kui kunstiteos võib meile esteetiliselt naudingut pakkuda oma kauni vormi ja kunstimeisterlikkusega, siis ei tarvitse kunsti aineks olla mitte ainult ilus, vaid ka inetu. Isegi elus esinevad vastikud nähtused pakuvad kunsti teoses kujutatuna meile esteetiliselt rahuldust. See rahulolu põhineb rõõmul, et tuntakse ära tegelikkuses esinev ese, mida kunstnik on meisterlikult käsitlenud ja oma lõuendile üle kandnud... «... Mida meil elus on ebameeldiv vaadata, selle kujutust vaatleme meeleldi, nagu näiteks vastikute loomade ja laipade kujutusi.»⁹⁴ Vaadeldes tegelikkuse esteetilisi omadusi, mida jäljendab kunst, kõneleb Aristoteles esteetikas esmakordselt madalast, tuues näitena Menelaose iseloomu (Euripidese tragöödia «Orestes»), kus madalus pole paratamatu.

Inetu, madala ja õudse kategooriatel on tähtis koht XX sajandi kunstis. Näiteks pole nende kategooriateta võimalik mõista kunsti teoseid, mis peegeldavad fašismi õudusi. Kõik see sunnib võtma antud kategooriaid kaasaegse esteetikateaduse süsteemi.

Inetu ja ilus on vastandid, mis on tuhande ülemineku abil teineteisega seotud. Esteetika järgib selles suhtes elu, kus ilus pahatihti muutub inetuks või läheb selleks üle. Selle kohta tähendas Hamlet, et isegi selline jumalus nagu päike sigitab vaklu, paitades oma kiirtega laipa. Shakespeare pidas sellist metamorfoosi looduse ja ühiskonna omaduseks. Kõik inetu on nakkav. Hamlet teab, et ilusat Opheliat ähvardab ümbritseva keskkonna pahelisus, soomülgas, mis võib inimese endasse imeda.

⁹² М. Э. Матъе, Древнеегипетские мифы, lk. 106.

⁹³ В. В. Струве, История Древнего Востока, lk. 54.

⁹⁴ Аристотель, Поэтика, lk. 48—49.

Inetuse imetlemine on mõttetu, samal ajal kui ilus võib üksnes oma välimusega meile rõõmu pakkuda.

Baudelaire kirjutab iroonilises miniatuuris «Peegel»: «Keegi inetu mees astub sisse ja vaatab ennast peeglist. «Milleks te vaatate end peeglist, kui oma näo nägemine teile ainult ebameeldivust valmistab?» «Mu härra,» vastab ta mulle, «89. aasta surematute põhimõtete järgi on kõigil inimestel võrdsed õigused: seega on ka minul õigus end peeglist vaadata, ja kas see mind rõõmustab või mitte, see puutub ainult minusse.»

Terve mõistuse seisukohalt oli minul muidugi õigus, kuid see-eest oli seadus tema poolt.»

Inetu Narkissose endaimetlemine on täiesti seaduspärane juriidiliselt, kuid mitte esteetiliselt. Esteetiliselt pole ilu ja inetus samaväärsed.

Mida kujutab siis endast inetu? Kui midagi võiks defineerida vastandamise või eitamise kaudu, siis võiks öelda: inetu on ilu antipood. Kuid niisugune definitsioon on loogiliselt puudulik. Baudelaire'i järgi on inetu nagu ebaharmoniline, ta on patoloogiline, hingetu, ilma seesmise valguse ja rikkuseta. Inetu suhtes kerkib üles samasugune küsimustering, mis tekkis ilu puhul Platoni dialoogis «Hippias suurem». Mis on ühist inetul näol, näotul loodusel, inetul teol jne?

Inetus on selliste nähtuste esteetiline omadus, mille loomulikud omadused on ühiskonna ja tootmise kaasaegsel arengutasemel negatiivse ühiskondliku tähendusega, kuid ei kujuta endast tõsist ohtu inimkonnale, sest nendes peituvad jõud on inimene juba omandanud ja endale allutanud.

Madalus on inetuse äärmuslik aste. Madal on selline eitav jõud, mis kätkeb inimestele hädahoitu, sest see jõud pole inimeste tahtele veel täiesti allutatud. Kui inimkond ei valda oma ühiskondlikke suhteid, võib see põhjustada suuri hädasid. Kõiki nähtusi, mis on seotud selle ähvardava ohuga, tajutakse madalatena (mürgine aatomiseen, fašism, militarism jms.).

Sõja madalat iseloomu on ilmekalt näidanud kunstnik Vereštšagin oma maalil «Sõja apoteos». Ta pühendas selle kõikidele «suurtele vallutajatele»: olnutele, olemasolevatele ja tulevastele.

Türannia pole vähem ohtlik nähtus kui ühiskondlike suhete mittevõlaldamine. Näiteks prantsuse XVI sajandi humanist Etienne de la Boétie iseloomustab türannia madalust järgmiselt: «... Ausalt öeldes pole suuremat õnnetust kui sõltumine valitseja omavolist, kellest ei tea kunagi ette, kas ta on hea, sest ta võimuses on alati halb olla, kui ta seda tahab.»⁹⁵ E. de la Boétie paneb

⁹⁵ Этьен де Ла Боэси, Рассуждение о добровольном рабстве. М. 1952, lk. 7.

inimeste mittevabaduse nende ühiskondliku pimeduse arvele: türanni «võim kaob iseenesest, kui vaid rahvas poleks nõus orjuses olema. Türrannilt pole vaja midagi ära võtta, talle ei tule ainult midagi anda. Rahval poleks vaja teha pingutusi enda heaks, kui ta vaid ei teeks midagi enese vastu... Ma ei nõua teilt, et te temaga võitleksite, tungiks te talle kallale, lakake vaid teda toetamast ja te näete, kuidas ta langeb nagu koloss, kelle alt on võetud tugi, ning variseb oma raskuse all kokku ja puruneb kildudeks.»⁹⁶ Prantsuse humanist näeb türannia madalust ühiskondliku valitsemise puudumises, rahva allutamises isevalitseja egoistlikele tujudele.

Õudse kategooria on lähedane traagilisele, kuid sellele sügavalt vastandlik. Kui traagilisel on alati oma lahendus tulevikus, siis õudne tähistab lootusetust ja väljapääsmatust. See on õnnetus või hukkumine, mille üle inimestel pole võimu, mis valitseb inimeste üle ega allu nende kontrollile. Temaga ei kaasne midagi helget, ta ei jäta ainustki lootuskiirt õnnetusest pääsemiseks. Traagiline õnnetus on ülev, ta ülendab inimest, sest inimene jääb olukordade peremeheks ning kinnitab isegi hukkudes võimu maailma üle. Vastupidi, õudse puhul on inimene olukordade ori, tal pole maailmas millegi üle rõõmu tunda.

Keskaja religioossele ideoloogiale oli omane maailma tajumine õudsetes värvitoonides. Patuseid hirmutati põrgupiinadega ja kõiki inimesi ähvardati viimsepäevakohtuga. Vaimu monoloog «Hamletis» on samuti antud õudse kategooria abil:

«... Nii riisus uneajal venna käsi
mult hoobilt elu, krooni, kuninganna.
Ja niidetuna patu õitsengul
jään ilma pihist, salvist, armulauast,
ning arvet tegemata kohtu ette
mul tuli minna, koormaks kõik mu süüd.
Oo, hirmus! Hirmus! Pole hirmsamat!»⁹⁷

«Hamletis» on õudne vaid traagilise varjundiks. Kuid kriisijärgsetel, kui vana maailmatajumine puruneb ja uus pole veel tema asemele tulnud, tajutakse õudses valguses kogu maailma. Teatud ajaloolise maailmakorra kokkuvarisemine tundub kaasaegsetele ülemaailmse katastroofina. Sellist ahastavat maailmataju kujutab Pieter Brueghel oma maalil «Pimedad»: kogu inimkonna ajaloolist saatust kujutavad pimedad, kes lähenevad hanereas kuristikule. Pessimistlik maailmataju väljendub õudse kategoorias, mis hõl-

⁹⁶ Этьен де Ла Боэси, Рассуждение о добровольном рабстве, lk. 11, 14.

⁹⁷ W. Shakespeare, Kogutud teosed, V kd., lk. 304.

mab neid tegelikkuse nähtusi, mille üle inimesel pole võimu ja mis talle õnnetust ja hukatust toovad.

Kangelane hispaania kunstniku Ribera maalilt «Cato Uticensise enesetapp» ei sarnane Shakespeare'i tragöödiatega võimsate titaanidega. Siin näeme, kuidas traagiline muutub õudseks, mille sotsiaalne tähtsus on madal ja mis üha enam taandub lihtsale bioloogilisele surmahirmutundele, endaalalhoiu instinktile. Inimest on kujutatud haleda olevusena, kes on maailma tulnud, ilma et tal oleks täita mingit mõistlikku ülesannet. Surma eel kostab maailma ta meeleheitlik ja ahastav karje.

Õudne domineerib kunsti dekadentlikes vormides, väljendades sellist ettekujutust tegelikkusest, mis on täis pimedaid, inimesele vaenulikke jõude.

Läänesaksa kriitik K. G. Simon tähendab, et õudsed koletised on väljunud muinasjuttudest ja nüüd kohtame neid tänaval. Maailma meeleetus on saanud reaalseks faktiks ja kunstil tuleb seda arvestada. Nagu tegelikkus, nii elab ka kunst üle põhimõttelisi muutusi: «Hullumaja on takistamatult ja häbitult astunud meie maailma, mis meid iga päev ümbritseb ning milles on kadumas loogika ja põhjuslikud seosed... Nagu näljased neelame sensatsioonilisi lugusid, milles meile seletatakse, et kaasaegne füüsika on muutunud «akausaalseks». Me kuuleme jutte aatomipommi leiutajatest, kes on läinud kloostriisse, ja staaridest, kes on siirdunud buda usku. Me oleme positivistlikust ajastust kõrini ning ratsionalistlik ja optimistlik progress seisab aatomipommi kuristiku veerel.»⁹⁸ Muidugi annab selles iseloomustuses tunda hirm ajastu keerukuse ees ning globaalne ajalooline pessimism. Pole kahtlust, et tolles vaimses atmosfääris, mida kirjeldab kriitik, muutub traagiline irratsionaalseks, s. t. pöördub õudseks. Irratsionalismist läbiimbunud modernistlik kunst kinnitab, et maailma olukord on õudne ja maailm on meeleetu.

Mõtiskledes inetu, madala, õudse ja naljaka vahekorra üle, kirjutab Lessing: «Ei saa salata, et kahjutu inetus võib ka maalikunstis naeruväärne olla, eriti kui sellega on seotud võlu ja tähtsuse afekteeritud taotlemine. Samuti aga on vaieldamatu, et kahjulik inetus äratab niihästi tegelikkuses kui ka kujutluses hirmsa tunnet ja et naeruväärne kui ka hirmus — mis mõlemad juba isenesest on segasisulised tunded — nõrgenevad kunstilises jäljenduses veelgi, muutudes nauditavaks.»⁹⁹ Kuigi ei saa nõustuda iga kategooria siin antud iseloomustusega, on kahtlematult õige Les-

⁹⁸ «Akzente» 1958, nr. 5, lk. 412.

⁹⁹ G. E. Lessing, Valitud teosed. Tallinn 1965, lk. 431.

ingi tähelepanek, et need kategooriad võivad üksteiseks üle minna ja üksteiseks muunduda.

Inetus, madalus ja õudus on maailma negatiivsed esteetilised omadused, nad kuuluvad kunsti huviringi ja peegelduvad esteetiliste kategooriate süsteemis.

6. Terviklikkus ja lõhestatus

Mõned Lääne teoreetikud loobuvad tänapäeval traditsioonilistest esteetika kategooriatest. Kuid XX sajandi kunstis kujutatakse küllaltki palju ilusat, ülevat, traagilist ja koomilist ning seetõttu jäävad traditsioonilised kategooriad ka edaspidi aktuaalseks. Ühtlasi omandavad need kunsti esteetilised omadused, millel minevikus oli mõistete tähendus, kaasaegses esteetikas avarama tähenduse ja muutuvad kategooriateks. Näiteks võib täiesti õigustatult rääkida *terviklikkusest* ja *lõhestatusest* kui esteetilistest kategooriatest, mis on tähtsad kaasaegse kunsti analüüsimisel.

Analüüsime sellelt seisukohalt näiteks G. Greene'i raamatu «Vaikne ameeriklane» keskseid tegelasi. Siin on Fowler — kodanlik intelligent, inglise ajalehe reporter Vietnamis. Ta on skeptik ja küünik, inimene, kes on pettunud maailma kõikides vaimsetes väärtustes, ta jääb erapooletuks selles teravas dramaatilises võitluses, mille tunnistajaks ta on. Sealjuures ei puudu tal inimlik õilsus, ta on julge ja tark. Ent tema karakteri positiivsed ja negatiivsed jooned ei moodusta orgaanilist ühtsust. Fowleri vaimne maailm on lõhestatud. Orgaaniliselt ühte sulamata elavad temas kõige vastandlikumad tunded ja mõtted, teod ja tegemised. Ta tunneb kaasa Vietnami vabastusarmeele ja rahulikele elanikele, kes hukuvad «vaikse ameeriklase» provokatsioonide läbi, kuid ta tunneb kaasa ka vietnamlastest sõduritele, kes teenivad Prantsuse koloniaalarmees, ta ei mõista hukka prantslasest lendurit, kes pommitab Vietnami külakest jne. Just see mõtete, tunnete ja tegude ühtseks orgaaniliseks tervikuks sulatamatus ongi niisuguse iseloomu põhiliseks iseärasuseks. Sellist esteetilist omadust nimetatakse lõhestatuseks.

Mis on selle lõhestatuse peamiseks põhjuseks? See, et Fowleri iseloomus puudub oma telg. Fowleris peegeldub kaasaegsele kodanlikule intelligentsile omane reaalse eluideaali puudumine. Fowleri tegusid, mõtteid ja tundeid ei ühenda ühtne «elueesmärk». Ta pole erapooletu mitte ainult poliitilises, vaid ka kõige laiemas mõttes: ta on elus kõrvaltvaataja. Greene näitab, kui kohu-

tavalt üksik on tema kaasaegne, vaatamata sellele, et ta elab teiste inimeste keskel ja tema ümber keeb võitlus. Fowler on endasse tõmbunud, maailmast eraldunud monaad. See maailmast ja reaalsest elueesmärkidest eraldumine tasub end kätte Fowleri karakteri lõhestatusega.

Tõsi küll, piinavatest sisevastuoludest üle saades otsib Fowler ise väljapääsu oma lahkkelidest tegelikkusega ning oma teadvuse lõhestatusest. Olukorras, kus tema vahelesegamine võib ära hoida verevalamise ja päästa süütute inimeste elu, loobub ta erapooletu vaatlaja positsioonist ja aitab vietnamlastel «vaiksest ameeriklastest» vabaneda.

Raamatu «Vaikne ameeriklane» teine kangelane Pyle paistab esimesel pilgul tervikliku natuurina. Tema vaimset palet on kujundanud kaasaegne kodanlik tsivilisatsioon koos oma propaganda-süsteemiga, mis kasutab ära raadio, ajakirjanduse, televisiooni ja kino. See süsteem poogib inimesele külge teatud «põhimõtted ja ideaalid». Oma ideaalide seisukohalt õigustab Pyle süütute elanike hävitamist, sõda vietnami rahva vastu, kindral Thé veriseid provokatsioone, millest ta ka ise osa võtab. Temal, «monoliitsel» Pyle'il ei teki kahtluse ega kõhkluse varjugi, kui provokatsiooniliste plahvatuste ajal hukkuvad naised, lapsed, raugad. Kuid kangelase karakteri terviklikkus osutub näiliseks. Tema iseloomu põhiomaduseks on sügav subjektivism ja kõik, mis on vastuolus Pyle'i eesmärkide ja ideaalidega, heidetakse kunstlikult kõrvale. Tegelikult on see karakteri lõhestatuse kõige halvem vorm; siin on kõik vastuolud võimsa propagandaaparaadi abil kunstlikult kõrvaldatud. Ning vaatamata sellele, et meie ees on lõbus ja isegi mõnevõrra heasüdamlik inimene, avalduvad temas selgesti range masinlikkus ja julm ühekülgsus. Lõpliku täiuslikkuseni jõudis selline «tervikliku» iseloomuga indiviid omal ajal fašistlikul Saksamaal: seal kasvatati «tugevat» ja «erakordset» inimest, kellele oli kõik lubatud.

Lääne kunstis on lõhestatus omandanud suure tähenduse. Lõhestatus pole omane mitte ainult paljudele kangelastele kunstiloomingus, vaid ka kunstiteostele enestele ning tervetele kunstisuundadele. Paljude dekadentlike teoste esteetilise mõju olemus seisneb lõhestatuses. Mõned kunstisuunad on püüdnud seda lõhestatust ületada ning kunstiloomingule tagasi anda kaotsiläinud harmoonilisust ja ilu. Mitmed Lääne kriitikud (näit. prantslane Jean Cassau) loevad kunsti peamiseks arengujooneks tagasipöördumist klassikutele omase terviklikkuse juurde. See ideaal esineb unistusena uuest ürgajast, mis annab maailmale tagasi lapsepõlve inimliku selguse, käele energia, sõnale värskuse. Tasu terviklikkuse saavutamise eest on tihtilugu küllaltki kõrge — selleks on kunsti-

lise mõtlemise primitiivsus. Primitivistide Henri Rousseau ja Niko Pirosmashevski edu maalikunstis seisneb nimelt selles, et nad on omandanud tervikliku vaate maailmale, kuid see terviklikkus on saadud eneselihtsustamise ja lapseliku mõtlemise imiteerimise teel.

Meie kirjanduses on tervikliku ja lõhestatud teadvuse probleem püstitatud juba ammu. Seda on kunstiliselt veenvalt lahendanud Gorki, Leonov, Fadejev ja teised, kes on loonud vastavaid kirjanduslikke karaktereid. Selles mõttes on huvitav kõrvutada Metšiku ja Levinsoni kujusid Fadejevi romaanist «Kaotus».

Metšiku karakter on intellektuaalselt ja emotsionaalselt keerukas ja sassis. Ta piinab ja vaevab ennast pideva eneseanalüüsi ja endapiitsutamisega. Metšiku karakteri põhijooneks on iseloomutus. Ta on selgrootu, keerulises sotsiaalses võitluses pole tal elu suhtes kindlat seisukohta.

Kujutades Metšikut endamisi arutamas, näitab autor, et kangelasel on kogu oma teadvuse lõhestatuse juures üks kinnisidee, teda valdab üksainus mõte, mis on temas tekkinud ei tea millal ja kuidas, kuid mille juurde Metšik ikka ja jälle tagasi tuleb, mõelgu ta millest tahes. Mõte seisneb nimelt selles, et nii või teisiti salgast kiiremini minema saada. Metšik teab, et see mõte on millegipoolst halb ja väga häbiväärne, et ta sellest kellelegi ei julge rääkida, kuid ta teab ka seda, et ta sellest mõttest enam ei loobu ja püüab kogu jõust seda ellu viia, sest see on viimane ja ainuke, mis tal üle on jäänud.

See kinnisidee ei kõrvalda sugugi Metšiku teadvuse lõhestatust, sest see hõlmab väga väikest tegelikkuse nähtuste ringi. Maksab teadvusel kinnisideest kõrvale kalduda, kui kangelase sise-maailm avaneb kogu tema lõhestatuses. Öisel jutuajamisel tunnistab Metšik Levinsonile: «...mulle näib, et ma olen kõlbmatu ja mitte kellelegi vajalik partisan ja on parem, kui te mind ära saadate... Ei, te ärge arvake, et ma kardan või teie eest midagi peidan, kuid ma ju tõepoolest ei oska midagi ega saa millestki aru... Ma ei saa ju kellelegi, mitte kellelegi siin läheneda, mitte kelleltki ei leia tuge. Aga olen siis mina selles süüdi? Ma lähene-sin kõigile avatud hingega, kuid sattusin alati jämedusele, pilkele, irvitamistele, kuigi ma olin lahinguis koos kõigiga ja olin raskelt haavatud — te teate seda... Ma ei usu nüüd kedagi — ma tean, et kui ma oleksin tugevam, oleks minu sõna kuulatud, mind oleks kardetud, sest et igaüks siin arvestab ainult seda, igaüks vaatab ainult, et saaks oma kere täis toppida, kas või varastades selle jaoks oma seltsimehelt, ja kõige muuga pole kellelgi asja... Mulle näib mõnikord isegi, et kui nad homme satuksid Koltšaki juurde,

teeniksid nad samal viisil Koltšakki ja õiendaksid kõigiga niisama julmalt arveid, aga mina ei saa, ei saa seda teha!...»¹⁰⁰

Metšiku teadvuse lõhestatus ja ebaterviklikkus avalduvad tema egotsentrismis ja enesessesulgumises. Seepärast omistab ta enda jooni teistele partisanidele, kujutades neid üksikõiksetena ühiskondliku võitluse eesmärkide suhtes, egoistlike ja saagiahnetena. Kui Levinson on Metšiku avameelitsemisest väsinud, teeb ta järelduse, mis üldistab Metšiku karakteri olemust: «milline lootusetu vassija», «tühine kõlupea», «viletsa ja vaese» vaimse maailmaga, «vaat sulle säh... no on pudru!...» Teadvus nagu puder, karakter nagu puder — see ongi peamine Metšiku individuaalsuses.

Vastupidiselt Metšiku lõhestunud karakterile on Levinsoni iseloom monoliitne ja terviklik tänu tunnetatud eesmärgile. «...ei oleks olnud mingit Levinsoni, vaid oleks keegi teine,» räägib tema kohta autor, «kui temas ei oleks määratu, mingi muu sooviga võrdlematu igatsus uue, kauni, tugeva ja hea inimese järele.»¹⁰¹ Sellisel terviklikkusel pole midagi ühist ühekülgsuse, vaimuvaesuse ja piiratudusega ning seetõttu ei saa ta muutuda killustatuks ega lõhestatuks. Levinsoni ideaalid ja eesmärgid vastavad elu objektiivsele arenemisele. Tema terviklikkus pole vastuolus ei tõelise inimlikkuse ega tegelikkuse faktidega. ««Näha kõike nii, nagu see on, selleks, et muuta seda, mis on, lähendada seda, mis on sündimas ja peab olema,» just sellisele — kõige lihtsamale ja kõige raskemale tarkusele oli jõudnud Levinson.»¹⁰²

Kuid kas on õige kõnelda kangelase iseloomu lõhestatusest ja terviklikkusest kui tema esteetilisest, mitte aga moraalsest omadusest? Selliseks kahtluseks pole alust. Alustagem empiirilise fakti nentimisest: lõhestatud iseloom (Metšik) ja terviklik iseloom (Levinson) avaldavad meile erinevat esteetilist muljet ja mõju. Lõhestatus iseloomustab karakterit muidugi ka moraalsest küljest, kuid kas tähendab see seda, et eetilise omadus ei või olla seotud teatud esteetilise omadusega?

Inimese eetilised, intellektuaalsed ja emotsionaalsed omadused muutusid otsese esteetilise hinnangu objektiks, alates eriti vene XIX sajandi kunstist, milles pöörati erilist tähelepanu inimese vaimsele maailmale.

Iseloomustades eetilise esteetilist tähendust vene klassikalises kirjanduses, rõhutas M. Gorki, et sellele kirjandusele on omane õigluse ilu. L. Tolstoile on kunst üks hea ja kurja eristamise vahend, on abinõu, mis aitab head ära tunda, headus on aga kunsti

¹⁰⁰ A. Fadejev, Kaotus. Tallinn 1947, lk. 149.

¹⁰¹ Sealsamas, lk. 152.

¹⁰² Sealsamas, lk. 153.

tähtsaim läte. «Kunst,» kirjutas L. Tolstoi, «on oskus kujutada seda, mis peab olema, seda, mille poole peavad püüdma kõik inimesed, on see, mis kujutab suurimat hüve inimesele. Seda võib edasi anda ainult kujunditega. Inimkonnal on olnud kaks sellist ideaali ja nüüd on tal ka kolmas. Esiteks oli kasulikkus, ning kõik, mis oli kasulik, oli kunst, nii käsitati seda. Pärast oli ideaaliks ilu, nüüd aga hea ja kõlbeline.»¹⁰³

Tõepoolest, esteetiliste omaduste iseloom on inimkonna ajaloo vältel muutunud. Esialgu peeti esteetiliseks utilitaarset, vahetult kasulikku. Hiljem komplitseerus seos ühiskondliku praktika ja esteetilise vahel, inimkond avastas ilu, ülevuse jne.

Uuemal ajal on esteetiliste omaduste valdkond seoses realismi arenguga avardunud, kunst on avastanud keerulise seose esteetilise ning eetilise vahel ja esile toonud kõlbeliste nähtuste esteetilise tähenduse.

● 7. Esteetika tähtsamad mõisted ja nende seos kategooriatega

Peale kategooriate kuuluvad esteetika süsteemi mõisted, millel pole nii avarat tähendust kui kategooriatel. Ühel juhul peegeldavad mõisted põhikategooriate teatud külgi (näiteks graatsia on üks ilu ilminguid). Teisel juhul iseloomustavad nad elu ja kunsti tähtsaid esteetilisi omadusi, millel aga siiski nende kaasaegsel tasemel pole olulist üldistavat tähendust.

Esteetika mõistete ja kategooriate vahel pole ületamatut piiri, mõisted võivad tihtipeale üle kasvada kategooriateks.

Kui ajastu põhiliste kunstinähtuste üks või teine esteetiline omadus muutub domineerivaks ja kerkib esiplaanile, siis omistab esteetika talle erilise esteetikakategooria tähenduse. Nii tõi sentimentalismi ja hiljem kodanliku melodraama areng esiplaanile selle esteetilise omaduse nagu «liigutav» ning mitmesugustes esteetika süsteemides hakati seda käsitlema esteetilise kategooriana.

Aristokraatia ja hiljem kodanluse püüd oma peenutsevaid ja rafineeritud esteetilisi vajadusi rahuldada kutsus kunstis ellu kujundid, millel «puudus range ülev lihtsus» ning mis ei tekitanud «mitte niivõrd ilu kui veetluse otsinguid».¹⁰⁴ Veetlust ei käsitleta ilu varjundina, vaid esteetika iseseisva kategooriana ja kodanlik esteetika on lülitanud selle kategooria oma süsteemi.

¹⁰³ Л. Н. Толстой, О литературе. М. 1955, lk. 303.

¹⁰⁴ C. Bayet, Precis d'histoire de l'art. Paris 1886, lk. 329.

Keskaja askeetliku tendentsiga kunstile oli veetlus esteetilise omadusena võõras ja seetõttu ei saanud tol perioodil esteetikas tekkida selle kategooria arendamise ülesannet. Uue aja kunstis rõhutasid mõned kunstivoolud eriti tegelikkuse meelelist külge, mis vastas ühiskondliku praktika uuele iseloomule kodanlikul ajastul. Siis hakatigi erilist tähelepanu pöörama veetlusele kui esteetilisele kategooriale. Saksa teoreetik Rosenkranz kirjutas: «Mida enam ilu füüsilisest elemendist vabaneb ja vaimsusest läbi imbub, seda ülevam ta on; vastupidi, mida suurem ülekaal on temas meelelisel printsiibil, seda veetlevam ta on.»¹⁰⁵ L. Sakketti iseloomustab seda kategooriat järgmiselt: «Veetlev on ilu, mis pöördub meie meelte poole, tekitab füüsilist naudingut oma võimega meie meeli köita.»¹⁰⁶ Veetlus kui esteetika kategooria ilmus siis, kui kunstil tekkis huvi inimese keha vastu, mida ei käsitletud enam külmalt ja kiretult nagu antiikajal (vrd. Milose Venust, Giorgione ja Pous-sini Venust). Veetluse prisma läbi tajutakse loodust, natüürmorte, olmeesemeid.

Veetluse teoreetiline lahtimõtestamine ei toimunud ainult uuema kunsti materjalil, see kategooria kanti üle ka minevikku ja kunstiajaloos hakati otsima veetlust kui iseseisvat esteetilist omadust. Lecky kirjutab sellest, et kunstis ülistab veetlev naudingut ja elurõõmu. Ta on solidaarne kaasaegse maailmavaatega, mis ei toetu mitte omaaegsele askeetlikule, vaid uusimale industriaalfilosoofiale: «Esimese loosungiks on lihasuretamine, teise loosungiks areng. Esimene püüab soove vähendada, teine suurendada.»¹⁰⁷

Oma raamatus «Maailm kui tahe ja kujutus» tunnistab Schopenhauer veetluse olemasolu, kuid peab seda eitavaks esteetiliseks omaduseks, mis on seotud «toore iharuse subjektiivse vaimuga. Seetõttu tuleb kunstis igal pool veetlevat vältida.»¹⁰⁸ Vastupidi, mitmed teoreetikud (näiteks J. Ruskin, T. Lipps, P. Souriau jt.) eraldavad veetleva iseseisvaks esteetiliseks omaduseks, mille lahtimõtestamiseks on vaja erilist esteetilist kategooriat.

Võimatu on mõista rahva muinasjutu esteetikat ilma *imepärasuse* mõisteta, kuid see kategooria on oluline ka paljude professionaalsete kunstnike teoste (näit. Dostojevski ja mitmete teiste kunstnike loomingus) kriitilisel analüüsimisel. Ilma imepärasuse mõisteta pole näiteks võimalik osa saada Gogoli «Nina» omapärast.

¹⁰⁵ K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg 1853, lk. 283.

¹⁰⁶ Л. Саккетти, Эстетика в общедоступном изложении, т. II. Пр. 1917, lk. 48.

¹⁰⁷ Lecky, History of the Rise and Influence of the Spirit of Rationalism in Europe. London 1866, II, lk. 395–396.

¹⁰⁸ А. Шопенгауэр, Мир как воля и представление, т. 1. Спб. 1880, lk. 214.

Esmakordselt käsitles imepärasust Diderot. Diderot kirjutas, et imepärase peab saama kunsti peamiseks objektiks. Diderot seostas imepärasuse kujutamist loomingu filosoofilisusega, elu suure ja avara üldistamisega. Ta rõhutas imepärase ja haruldaste olukordade tähendust ilu mõistmisel.

Tegelikkuse ja kunsti reaalne esteetiline mitmekülgsus ja rikkus tingivad traditsiooniliste ja kogu oma liikuvuses püsivate ilu, ülevuse, traagilise, koomilise kategooriate kõrval ka uute esteetika kategooriate ja mõistete kasutamist esteetikas. Mitmesugused esteetilised omadused on nii elus kui ka kunstiloomingus keerukas, paindlikus seoses, muutuvad üksteiseks, omandavad üksteise varjundeid. Esteetiliste omaduste vastuolulisuse kaudu peegeldub keerukas ja rikas elu.

ESTEETIKA kui teadus maailma kunstilisest hõlvamisest



I. KUNSTI OLEMUS

● 1. Kunst kui ühiskondliku teadvuse vorm

Filosoofia, teadus, kunst, moraal, religioon, poliitiline ja õiguslik ideoloogia on ühiskondliku teadvuse vormid, mille kaudu maailma enam-vähem tõepäraselt või koguni illusooriselt peegeldatakse, hõlvatakse või lahti mõtestatakse.

Kunsti käsitleti sotsiaalse nähtusena juba ammu. Kuid kunsti muutumise põhjused jäid kauaks ajaks varjatuks. Paljud esteetikud otsisid neid ühiskonnast väljaspool. 1719. aastal avaldati Prantsusmaal töö «Kriitilisi arutlusi poeesia ja maalikunsti kohta». Selle autor abt Dubos pidas kunsti muutumise algpõhjuseks õhu muutumist. Pool sajandit hiljem täpsustab saksa filosoof J. Herder antud probleemi ja arendab seda edasi (kuigi mitte palju): kunst muutub kliimamuutuse mõjul ja oleneb inimeste rahvuslikust iseloomust. XIX sajandi teisel poolel annab prantsuse kunstiteoreetik H. Taine detailsema seletuse: kunsti arengu määrab ühiskondlik meelelaad koos ümbritseva keskkonna tavadega; «üldine meele-

laad» loob vaimse «temperatuuri», mis määrab vahetult kunsti arengu, nagu füüsikaline temperatuur määrab floora ja fauna arengu.

Vene revolutsioonilised demokraadid tõstsid esile seose kunsti ja ühiskonna elutingimuste vahel. Kunstiteoste väärtus, tähendus ja sisu sõltuvad rahva elu sisust, märkis V. G. Belinski.

Tõeliselt teaduslikult, materialistlikult seletasid vaimset tegevust K. Marx ja F. Engels, kes tõstsid ühiskondlike faktorite kogusummast välja tootmissuhted kui peamise põhjuse, mis määrab ära ühiskondliku teadvuse vormide arengu.

Inimkonna vaimne elu areneb ajaloolise tegelikkuse mõjul. Ühiskondlik olemine on kõigi ühiskondliku teadvuse vormide reaalne alus. Kuid majanduslikust korrast, baasist sõltudes jääb neile ka mõningane suhteline iseseisvus. Suhteline iseseisvus ilmneb kujukalt selles, et teaduse ja kunsti arenguaste ja -tase ei lange kokku majanduse arenguastme ja -tasemega. Näiteks, Inglismaal polnud Shakespeare'i ajal majandusliku õitsengu perioodi, samuti saavutasid XIX sajandi Venemaal kunst ja filosoofia maa majanduslikule mahajäämusele vaatamata kõrge taseme.

Seda võib seletada eelkõige sellega, et ühiskonna vaimset elu mõjustab vahetult sotsiaalse võitluse iseloom, selle teadlikkuse aste ja tugevus. Küllaltki oluline on ühiskondliku teadvuse vormide vastastikune mõju. Nii mõjustas antiikajal kogu kultuuri mütoloo-gia, keskajal aga religioon. Renessansiajastul jättis kõigile ühiskondliku teadvuse vormidele oma pitseri kunst, uuemal ajal aga poliitiline ideoloogia ja filosoofia.

Peale selle tingib ühiskondliku teadvuse vormide suhtelist iseseisvust loominguline pärand, traditsioonid, tehnilised oskused ja võtted (kunstis), eelnevatel epohhidel kogutud mõttmaterjal (filosoofias), faktiline materjal (teaduses) jne.

Ühiskondliku teadvuse vormidel on ühiseid jooni. Nad mitte ainult ei peegelda tegelikkust, vaid osutavad sellele ka tagasimõju. Tegelikkuse tunnetamise tee on neile kõigile ühesugune: elavalt kaemuselt mõtlemisele ja sellelt praktikale.

Uhtlasi on igal ühiskondliku teadvuse vormil oma spetsiifiline funktsioon, ning igaühel neist on erilised seesmised arengu seaduspärasused, oma meetod maailma hõlvamiseks.

Tegelikkuse tunnetamis- ja hõlvamisprotsessi iseloomustab kolme elemendi vastastikune mõju: 1) tunnetuse objekt (mida tunnetatakse); 2) tunnetuse subjekt, tema praktika (kes tunnetab); 3) tunnetuse vorm (kuidas, millises vormis tunnetatakse).

Tunnetuse objekt ja subjekt määravad tunnetusvormi iseärasused. Reaalse maailma objektiivne mitmekesisus ja rikkus ning inimese ja tema praktiliste vajaduste subjektiivne rikkus kutsusid

ellu ühiskondliku teadvuse mitmesugused vormid. Nad erinevad selle poolest, et pööravad peamise tähelepanu tegelikkuse erinevatele külgedele ja seostele. Peegeldades ühte ja sama nähtust, lähenevad nad sellele erinevalt, erinevatest külgedest, kasutades erinevaid vorme (teaduse seadused, filosoofia või moraali kategooriad, kunstilised kujundid).

Kunst sõltub ühiskondlikust praktikast ning tootmispraktikast, sellest looduse ja ühiskondlike suhete maailmast, mis inimest elus iga päev ümbritseb. Kõige ilmekamalt võime seda sõltuvust näha ürgses kunstis, madalal ühiskondliku arengu tasemel olevate rahvaste loomingu. Nii jäljendatakse Austraalia põliselanikest jahimeeste tantsus kanguru ja emu liigutusi, Kamtšatka elanikud kopeerivad tantsides karu liigutusi, Austraalia naised imiteerivad tantsus merekarpide püüdmist või söödavate juurte kaevamist, Uus-Kaledoonia elanike sõjatants aga kujutab võitlusstseene, mis toimuvad järgmise dialoogi saatel:

«Kas ründame oma vaenlasi?»

«Jah.»

«On nad tugevad?»

«Ei ole.»

«On nad julged?»

«Ei ole.»

«Kas lööme nad maha?»

«Jah.»

«Kas sööme nad ära?»

«Jah.»

Jahindusest elatuvate rahvaste (bušmanid, Austraalia põlisasukad) joonistustes domineerib loomariigi motiividel põhinev ornament ning puudub täielikult taimornament. Need rahvad ei tunne põllundust, nende ühiskondlik praktika ei hõlma taimeriiki.

Eespool mainisime juba, et eseme tajumine ilusana oleneb otseselt rahva iseloomust ja elulaadist. Näiteks paljude Aafrika suguharude naised kannavad käte ja jalgade ümber raudvõrusid. Sealjuures mida rikkam on naine, seda rohkem võrusid ta kannab, ning mida rohkem võrusid tal on, seda ilusamana ta näib nii endale kui ka teistele. Esteetilise tunde põhjus on siin selles, et raud on nendele suguharudele hinnaline metall. Hinnalist aga peetakse ilusaks, sest see assotsieerub rikkuse ideega.

Ka enam arenenud tsivilisatsioonides sõltub kunst ühiskonna arengu tasemest, looduse omandamise astmest ja tootmise iseloomust. Kuid siin pole see sõltuvus enam nii otsene. Selle sõltuvuse määrab ühiskondliku võitluse iseloom, teda mõjustavad moraal, poliitika, religioon ja teised ühiskondliku teadvuse vormid.

Kunst on kõiges omapärane: tema objekt, eesmärgid, kujund kui kunstilise mõtlemise vorm ja meetod erinevad põhimõtteliselt teaduse, filosoofia, moraali ja teiste ühiskondliku teadvuse vormide vastavatest elementidest.

● 2. Kunst kui kasvataja ja esteetiline mõjustaja

Kunst on mitmekülgne oma eesmärkidelt, oma praktilise aspekti ja inimesele avaldatava mõju poolest. Kunsti mõju kogu keerukuse tundmaõppimine on juba vanast ajast olnud esteetika üks tähtsamaid ülesandeid. Juba vanaindia poeet ja näitekirjanik Kalidasa tõstis esile kunsti neli kõige tähtsat eesmärki: 1) jumalates imetlust tekitada; 2) luua kujundeid, mis on ammutatud ümbritsevast maailmast ja inimese elust; 3) pakkuda erinevalt sügavat rahuldust koomika, armastuse, kaastunde, hirmu, õuduse jt. esteetiliste tunnete («rasade») kaudu; 4) olla üldine nauding, rõõm, õnne ja kõige kauni allikas. Kaasaegne india teadlane Wadiyar Bahadur toob oma loengutes Madrase ülikoolis 1956. aastal need Kalidasa seisukohad ära ja märgib: «Kunsti põhiline eesmärk on tema õilistav mõju inimese vaimsele palgele. Ilusa tajumisel täidavad inimese südant ja mõistust õilsad tunded ja püüded ning selles seisnebki kunsti iseärasus. Et vaimustada, puhastada ja õilistada, peab kunst olema kaunis.»¹ Ehkki kunsti põhieesmärki on siin tema tunnetuslike funktsioonide arvel piiratud, iseloomustatakse kunsti (mõningal määral abstraktselt) kui kasvatajat ja esteetilist mõjustajat.

Tõepoolest, kunst kujundab lugeja, vaataja, kuulaja tunde- ja mõttelaadi. Selles suhtes pole kunsti peaaegu võimalik asendada ühiskondliku teadvuse teiste vormidega, kuigi ka neist avaldab igaüks inimesele kasvatavat mõju. Näiteks loodusteadused aitavad kujundada teaduslik-materialistlikku maailmavaadet. Ent teaduse kasvatavat mõju hõlmab inimese sisemaailma üht külge, kunst aga mõjustab nii mõistust kui ka südant. Ja pole inimese sisemaailmas sellist kohta, kuhu ei ulatuks kunsti mõju.

Kunst pakub inimestele esteetilist naudingut, muutes nad kunstniku loomingu kaasosalisteks. Kujundades inimest esteetiliselt, õpetab kunst nägema elu läbi kujundite prisma. Kunstiliselt haritud teadvusele on kogu maailm igas tema avalduses esteetili-

¹ Wadiyar Bahadur, An Aspect of Indian Aesthetics. Madras 1956, lk. 17.

selt tähenduslik. Poeedi silmis on loodus kunstiliselt täiuslik meisteos. Ja siis võib juhtuda, et ta kuuleb «nutva aia» või metsaoja nõiduslikku sosinat, mis otsekui sõnadega jutustab maailma ilust. Ta võib kuulda «imelist romaani», mille on loonud laternad sügisese vihma käes. Hõbedaselt helkivad puud võivad tema jaoks kujutada näitusesaali. Universum muutub luuleks, kunstigaleriiks, *non finito* (lõpetamata) kunstiteoseks...

Kunst on nagu elu. Ta on ka harmoonia, mis tekib kaose kiuste. Elu eksisteerib nagu vastassuunas voolavas ajas. Kunagi esitas Hegel juhuslikkuse mõistet illustreerides küsimuse: mitu korda tuleks trükitähed juhuslikult ritta seada, et neist moodustuks stroof «Iliasest»? Teeme Hegeli pakutud katse läbi muudetud tingimustes. Meie ees on trükitähtedest laotud stroof «Iliasest» ja me puistame selle laiali ning filmime harmoonia lagunemise aegluubis. Filmilindil jäädvustub entroopia seaduse kohaselt kulgeva loodusliku protsessi mudel. Nüüd aga väntame filmi tagurpidi (laseme ajal voolata vastassuunas): ekraanil näeme, kuidas kaosest (laiali puistatud trükitähtedest) tekib harmoonia («Iliasest» stroof). See ongi kunsti ja eluprotsesside mudel.

Esimesel pilgul võib näida, et kunsti esteetiline funktsioon pole kuigi tähtis. Kunst lihvib meie esteetilist maitset. Noh, ja mis tähtsust sellel siis on? Järelikult õpetab kunst meile vaid seda, kuidas ilusamini korterit sisustada ja valida sobivamat kleiti. Kui asi piirdub ainult sellega, milles on siis kunsti maailmaajalooline tähtsus? Ja mis on sundinud selliseid suurvaime nagu Dante, Shakespeare, Rembrandt, Mozart, Tolstoi pühendama kunstile kogu oma elu?

Muidugi on kunsti esteetiline funktsioon palju avarama tähtsusega. V. I. Lenin rõhutas, et kunst peab äratama inimeses kunstniku. Jutt pole hoopiski mitte sellest, et igast inimesest teha kirglikku taidlejat. Meenutagem K. Marxi tuntud seisukohta põhimõttelisest vahest inimese ja looma tegevuse vahel. Loom vormib materiat vastavalt oma liigi mõõdule ja vajadustele, arvestamata eseme iseärasusi. Inimene aga arvestab oma tegevuses iga liigi sisemõõtu, sest ta leiab igas esemes tema sisemõõdu. Seepärast hõlvab inimene maailma vastavalt ilu seadustele. Ja mida ta iganes teeb, püüab ta teha nii, et see oleks ilus. Isegi puhtutilitaarseid esemeid (lauda, tooli, kroonlühtrit, autot jms.) valmistades ei hoolitse inimene ainuüksi nende kasulikkuse ja mugavuse, vaid ka ilu eest.

Kunstil ei ole ilu peale monopoli. Ilu seaduste kohaselt ehitatakse ja luuakse kõik, mida inimene toodab. Ja ilutunne on inimesele vajalik. A. Korneitšukil armastab näidendi kangeline kirurg Platon Kretšet viiulit mängida. See pole lihtsalt joon, mis kuju

sümpaatsemaks muudab. Kirurgi käsi peab olema niisama tugev, osav, niisama hästi treenitud, tundlik ja musikaalne nagu viiulikunstnikul. Muusikalise harmoonia seadused ja inimkeha harmoonia taastamise seadused on lähedased. Kirurgi musikaalsed sõrmed on detail, kujund, mis aitab mõista kangelase olemust ühenduses selle tööga, millega ta tegeleb.

K. Timirjazevi arvates kujuneb suur teadlane järgmisest «materjalist»: poeedi looming, filosoofi dialektika ja uurija oskused. Paljude suurte teadlaste töö kinnitab seda mõtet. Järgnevalt näide, mis tunnistab, kui suure tähtsuse omistas luulele, ilukirjandusele A. Einstein.

«Ütlen otsekohe välja, et olin hämmastunud, kui kuulsin, et tema, suure teadlase ülim õnn ei peitu sugugi teaduses.

«Mina isiklikult saan ülima õnnetunde kunstiteoste kaudu,» ütles Einstein. «Nendest ammutan sellist vaimset õndsust nagu mitte ühelteki teiselt alalt.»

«Professor, teie sõnad hämmastavad mind,» hüüatasin ma, «see on mulle tõeliseks avastuseks. Mitte seda, et ma kunagi oleksin kahelnud, et te kunsti suhtes vastuvõtlik olete. Ma olen väga tihti näinud, kuidas teile mõjub hea muusika, ja missuguse andumusega te viiulit mängite. Kuid ka neil hetkedel, kui te olete kõigest maisest otsekui vabanenud ja tervenisti kunsti mõjule andunud, ütlen ma endale: «Einsteinil elus on see ainult imepäraseks arabeski.» Ja ma poleks kunagi arvanud, et see, mis elu ilustab, on teile ülima õnne läte. Kuid võib-olla ei mõelnud te ainult muusikat?»

«Käesoleval hetkel mõtlesin ma peamiselt luulet.»

«Kas luulet üldse? Või mõnda kindlat poeti?»

«Ma mõtlesin luulet üldse. Aga kui te küsiksite, kelle vastu tunnen kõige suuremat huvi, siis vastan: Dostojevski.» Einstein kordas seda nime mitu korda ja erilise rõhuga. Ja et välistada võimalikke vastuväiteid, lisas ta: «Dostojevski annab mulle rohkem kui ükski teine teaduslik mõtleja, rohkem kui Gauss.»²

Kui toetume Lenini mõttele, et kunst äratab inimeses kunstniku, ja K. Marxi mõtteavaldusele, et looming peab toimuma ilu seaduste järgi, siis mõistame, milline tohutu ühiskondlik tähtsus on kunsti esteetilisel funktsioonil. Kunst äratab inimeses kunstniku, s. t. selle, kes on loonud kõik maakera materiaalsed ja vaimsed väärtused, sest viimased luuakse ilu seaduste kohaselt kui esemed, mis pole ainult kasulikud, vaid ka ilusad. Kunsti üheks funktsiooniks on äratada inimeses loojat, kes tahab ja oskab luua ilu sea-

² А. Мошковский, Альберт Эйнштейн. Беседы с Эйнштейном о теории относительности и общей картине мира. М. 1922, lk. 162.

duste järgi. Selle funktsiooni tähtsus suureneb ühiskonna arenguga. Tuleviku inimest ei hakata otseste majanduslike ega kaudsete majandusväliste stiimulitega tööle sundima. Ainsaks stiimuliks kujuneb inimeses väljaarenenud loomistahe. Ning selle äratajaks on suurel määral kunst.

Kunsti esteetiline mõju kujundab inimest, kellel on ilutunne ja soov luua, mis tekitavad võime luua seestmistest ajenditest läh- tudes. Kunst puhastab ja toetab isiksust, õilistab teda kõlbeliselt.

● 3. Kunst kui tunnetamine ja tegevus

Nõukogude esteetikateaduses vaieldi alles hiljuti selle üle, kas kunst on tegelikkuse tunnetamine või tegevus. See vaidlus ise pol- nud tingitud muust kui arusaamatusest, sest kunst on nii maa- ilma tunnetamine kui ka teatud tegevus. Mistahes tunnetamine toetub praktikale, selle eesmärgiks on tegevus. Seetõttu vaidlemine selle üle, kas kunst on tunnetamine või tegevus, on niisama hea kui arutada, kas meri on märg või soolane.

Kunsti tugev külg avaldub eelkõige selles, et kunstiteos mõjus- tab inimesi esteetiliselt ja ideeliselt, ta õpetab ja kasvatab. Teiseks on kunstilooming tegelikkusest ammutatud vaatluste, muljete, fak- tide teatud ümberkujundamine. Kujutluse ja fantaasia abil kujun- dab autor elulise materjali ümber kujunditeks, luues uue reaalsuse — kunstimaailma. Lõpuks on veel kunstniku üheks tege- vussfääriks selle «ehitusmaterjali» töötlemine, millest kujund vor- mitakse. Skulptuuri, pildi, poemi või sümfoonia loomine on alati marmori, värvide, sõna või heli ümberkujundamine.

Kunst on tegevus, on maailma ümberkujundamine ja loomine vastavalt kunstniku ideaalidele.

Orjastatud islandi rahvas lõi oma ajaloo mitteheroilisel aja- järgul saagased, milles elasid ja tegutsesid vabadust armastavate, mehiste, terviklike kangelastena vägilased. Saagades kehastusid rahva lootused, neis kujundati oma luulemaailm, mis ei meenuta- nud ümbritsevat reaalsust. Kõige imepärasem on see, et too välja- mõeldud maailm muutus tegelikkuseks. Saagad kujundasid rahva vaimse palge, ning ilma saagadeta poleks tänapäeval võimalik mõista kaasaegse islandlase siseelu ning rahvuslikku iseloomu.

Tolstoi romaanid kutsusid ellu tolstoilasi. Ja «XVII sajandi prantsuse kirjanike armastusromaanid mõjustasid selle tunde laadi

Prantsusmaal täpselt samuti, nagu XX sajandi romaanide erootili- sus tekitas teatud laadi erootika reaalses elus».³

Goethe Wertherit matkides hakkasid noored inimesed enese- tappe sooritama. Samasugune mõju oli ka S. Jessenini luuletusel, milles ta tegi kokkuvõtte oma elust, öeldes:

«Sündida maailma on nii lihtne.
Sündimisest lihtsam veel on surm.»

Kuid V. Majakovski kummutas elust pettunute poeetilise vor- meli kunstiliselt väga veenvalt. Ta pööras Jessenini vormeli ümber ja pareeris seda järgmiselt:

«Selles elus surra pole raske,
luua elu
raskem võrratult.»

Kunst on üks ühiskondlikest kommunikatsioonivahendeist. Ta pöördub inimeste poole, ta seob ja ühendab neid. Kui kaks erinevat keelt kõnelevat suguharu ürgajal omavahel rahu sõlmisid, siis alustasid nad tantsu, mis oma rütmiga liitis nad ühtseks kollek- tiiviks.

Kui poliitikud jagasid Itaalia väikesteks krahvi- ja vürstiriiki- deks, siis lähendas ja ühendas kunst naapollasi, roomlasi, lom- bardlasi ning laskis neil end ühtse rahvusena tunda.

Niisama suur tähtsus oli ühtsel kunstil vanal Venemaal, mis oli sisevaenu tõttu lõhestatud. XVIII ja XIX sajandi piiril tundsid luule ühendavat jõudu sakslased. Ameeriklased kui rahvus kaju- nes majandusliku, vaimse ning kunstilise ühtsuse põhjal.

Hegeli silmis oli kunst tõe tunnetamise madalamaks vormiks, mis loovutas lõpuks koha religioonile ja filosoofiale. Kuid kunsti tunnetuslikud võimalused on tohutu suured, neid ei saa asendada inimese vaimuelu teiste sfääridega. Kunst peegeldab ja hõlvab maailma, eriti tema neid külgi, millesse teadusel on raske tungida. Pole teadust armastusest, kuid ei ole kunsti ilma armastuseta. See kütkestav tunne on luule ja eriti lüürika igavene üldinimlik teema. F. Engels ütles, et Balzaci romaanidest sai ta prantsuse ühiskonna elust rohkem teada kui tolle ajastu kõigi spetsialistide teostest kokku.

Teadus ütleb, et vesi on H₂O, ja sellega on fikseeritud nähtuse seadus. Kuid nähtus on seadusest rikkam. Vee valem ei haara ojakese tasast vulinat, mis meenutab armsama häält, ei laine- mängu, ei kuu peegeldust veepinnal ega üheksanda laine ähvarda-

³ А. Моруа, Искусство и действительность. «Иностранная литература» 1966, nr. 12, lk. 217.

vat jõudu, nagu seda looduse stihiat on kujutanud Aivazovski. Tohtu hulk vee omadusi, kogu tema konkreetne meeleline rikkus jääb teadusliku üldistuse raamidest välja.

Kunst tabab ja hõlvab selle esemelis-meelelise maailma kogu rikkuse. Ta näitab meile maailma tema esteetilises mitmekesisuses. Tänu oma konkreetset meelelisele olemusele avastab kunstiline mõtlemine uut juba tuntud asjades. Esemekujutamine kunstis on teatud mõttes tema avastamine. Kunstnik annab asjadele tagasi nende algse võlu. Kunst teravdab meie tundeid, õpetab meid inimese moodi maailma tajuma. Ta on otsekui tsivilisatsiooni prisma inimese silma ja looduse vahel.

Erinevates kunstiliikides ilmneb kunsti tegev ja tunnetuslik külg erinevalt.

Nendes loominguliikides, kus juhtivat osa etendab tegev külg, on rohkem arendatud väljenduslik element (näiteks arhitektuuris). Seal aga, kus kaalukam osa on tunnetamisel, kasvab kujutava elemendi osatähtsus (näiteks tahvelmaal). Kui arhitekt püüab lahendada hoonet vaid kujutavas plaanis, rikub ta oma kunsti spetsiifikat. Nii juhtus Russakovi-nimelise klubi ehitamisega Moskvast. Arhitekt kavatses näitlikult kujutada kollektiviseerimisideed ja ehitas traktorikujulise hoone. Selline kujunduslik lahendus on arhitektuuris põhimõtteliselt võimatu. Kirjandusele ja teatrile on jõukohased mõlemad — nii kujutamine kui ka väljendamine.

Oscar Wilde kinnitas, et Turner'i maalid on loonud Londoni uud. Selles paradoksaalses aforismis peitub kunsti aktiivsuse idee. Kunst kujundab inimese tundemaailma, maailma nägemist, arendab silma, mis on võimeline nautima värvide ja vormide ilu, ning kõrva, mis võib tabada helide harmooniat.

● 4. Kunsti filosoofilisus

Kriitilistes ja teoreetilistes töödes käsitletakse mõnikord kirjanduse ideelisust kui teose sisu otsest ja adekvaatset vastavust ühtedele või teistele filosoofilistele ning poliitilistele kontseptsioonidele. Selle tulemusena eitatakse tegelikult kunstniku mõtte omapära ning püstitatakse illustratiivsuse printsiip. Kui kunsti nii mõista, siis kaotaks ta oma spetsiifika. Kunst lakkaks siis olemast ühiskondliku teadvuse ning inimtegevuse eriline vorm, mis avastab ja tunnetab maailma oma vahenditega ning pole asendatav ühegi teise tunnetamis- ega tegevusliigiga. Kunst ei ammutaks siis materjali mitte vahetult elust endast, vaid kasutaks tegelikkust

juba filosoofia poolt läbimälutud ja läbitöötatud kujul. Kunstil puuduks oma filosoofilisus. Aga ometi on kunstiklassikud välja töötanud iseseisvaid kontseptsioone ja esitanud kunstiideid, mis on hõlmanud terveid epohhe ja näidanud maailmas valitsevat olukorda. Inimkonna ajaloos on kunstnikud rohkem kui üks kord filosoofidest, poliitikutest ja teadlastest läbinägelikumaks osutunud. Eksistentsi mõistatusi lahendasid Sophokles ja Euripides. Dante andis «Jumalikus komöödias» universumi tervikliku mudeli. Ühtse kontseptsiooniga hõlmas maailma olukorda Shakespeare. Voltaire arendas filosoofilist novelli. Lessing tegi isikut ja ühiskonda uuri-des intellektuaalseid eksperimente oma näidendite tegelastega. Ta kinnitas, et mõtlev kunstnik kahekordistab oma töö väärtust. Goethe andis «Faustis» sügavamõttelise kontseptsiooni inimese ja inimkonna kohta. Ja kas ei väljenda omamoodi ajastu olemust ning pole filosoofiline Beethoveni, Wagneri, Tšaikovski, Šostakovitši muusika, Eisensteini filmilooming, Corbusier' arhitektuur?

Jah, kunst on vastastikuses toimes filosoofiaga, mõjustavad teda tunduvalt moraal, poliitika, aga tihtipeale ka religioon. Ühtlasi jääb kunst oma otsustustes maailma kohta iseseisvaks, ta näitab maailma eri küljest ja eri valgusest ning oskab teinekord näha ja tunnetada seda, mis pole jõukohane teistele ühiskondliku teadvuse vormidele. Selle näiteks on Rabelais', Cervantese, Shakespeare'i sügavad mõtted oma ajastu kohta, humanismi ja isikuvabaduse jaatamine ning nende pettumine selle saavutamise ühiskondlikes tulemustes. Swift nägi ette valgustusaja ideede kriisi. Raske on XIX sajandi teise poole kirjanikest kedagi kõrvutada Tolstoi ja Dostojevskiga mõtte sügavuselt kunstis.

Sõjajärgses kirjanduses püstitasid V. Ovetškin ja G. Troje-polski teravaid sotsiaalseid ja majanduslikke probleeme kolhoosiküla kohta. Ilukirjanduses käsitleti olulisi moraaliküsimusi, humanismiprobleeme, probleemi isikule rakendatavate veenmis- ja sunnimeetodite piiridest jms. (piisab näiteks P. Nilini «Julmuse» mainimisest).

Muidugi mõjustavad poliitika ja filosoofia kunsti, kuid ei tohi arvata, et maailma kunstiline kontseptsioon pole iseseisev ning et tal on «illustratiivne» iseloom.

Milleni võib kunsti spetsiifika ignoreerimine ja kunsti omamoodi illustratsioonina käsitlemine välja viia, seda näeme Hiina «kultuurirevolutsiooni» kurbadest kogemustest. Hiina kirjanik Guo Moruo soovitas oma pattukahetsevas esinemises kõik oma teosed kui vääritud ja pahelised ära põletada. Ideaalse eeskujuna nii enda kui ka kõigi teiste kirjanike jaoks pakkus ta välja sõdur Jin Jingmai romaani: «Autor on oma romaani mahutanud peaaegu kõik partei kursid ja poliitilised direktiivid kuni 1962. aastani ja

peaaegu kõik esimehe ideed. Arvatavasti praegused nn. professionaalsed kirjanikud ja kunstnikud ei suudaks tegelikult nii kirjutada...»⁴ Kuid mitte ainult peaaegu kõik, vaid isegi absoluutselt kõik poliitilised ideed ei saa asendada kunstniku enda eluvaatlusi ja mõtisklusi, ei saa teda vabastada suurest ja raskest missioonist: luua maailma terviklik kunstiline kontseptsioon.

Kõik need, kes kinnitasid, et kunst on lihtsalt filosoofiliste tõdede esitamine kujundites, olid tegelikult idealistliku mõttelaadi epigoonid. Näiteks arvas Hegel, et kunst allub filosoofiale ja religioonile, sest ta on jumaluse, absoluutse idee, universaalse mõistuse tunnetamise madalam vorm. Kunsti vaatles ta religioonist ja filosoofiast vähem täiusliku tõe tunnetamise vormina. «Religioon kui üldine tõe teadmine on kunsti oluliseks eelduseks...»⁵

Tänapäeval on «illustratiivne» lähenemine kunstile end kompromiteerinud ja meie kirjandusteadus on sellest loobunud. Kahjuks on mõned kriitikud kaldunud teise äärmusse, nad ei kõnele enam üldse kirjanduse ideelisusest, maailmavaate tähtsusest kunstniku loomingus. Ometi on ideelisus kunstile seismiselt omane.

Kunstniku looming on alati kindel kontseptsioon tegelikkuse kohta. Rasul Hamzatov räägib kolmest erineva filosoofilise maailmakäsitusega poeetist:

«Kõik ilmas vilets on, seal puudub kord!» —
poeet nii sõnas, kui siit ilmast lahkus.
«Maailm on tore,» sõnas omakord
poeet, kes õitseas maailmast lahkus.

Siis lahkus kolmas sinitaeva alt
kui enam kuulsust talt

ei võtnud surmgi.
Ta halvaks hüüdis seda, mis on halb,
ja kauniks kaunist,
hurma hüüdis hurmgi.»⁶

Siin jaatab Hamzatov eelarvamustest vaba ja realistlikku elukäsitust ning väärtuste hindamist vastavalt nende tõelisele tähendusele inimkonna jaoks.

Kunstiline mõtlemine muutub seismiselt filosoofiliseks siis, kui kunstnikku ei huvita ükskõik millise teema puhul mitte ainult tema kangelaste saatus, vaid ka inimkonna saatus. Sellisel juhul mõtleb kunstnik ajaloost, ajastust lähtudes ja seostab nendega oma teose kõik sündmused, iseloomud, olukorrad, detailid. See tingib teose intellektuaalse, mitte aga olustikulis-kirjeldava ülesehituse.

⁴ «Литературная газета», 5 мая 1966.

⁵ Гегель, Соч., т. XIII, lk. 95.

⁶ Р. Гамзатов, Мулатка. М. 1966, lk. 27.

Intuitivismi pooldajad esteetikas kõnelevad kunsti tunnetuslike võimaluste piiratusest. Itaalia filosoof B. Croce arvab, et kui defineerida kunsti intuitsioonina, siis eitatakse, et kunstil on kontseptuaalne, s. o. mõistetes väljendatud teadmise iseloom. B. Croce arvates on kunst «tunnetuse lihtsamaks ja elementaarsemaks vormiks» kui tunnetamise kontseptuaalne vorm. Kuid, nagu me nägime, saab kunst anda filosoofiliselt üldistatud teadmise elust, võib luua nii ajastu, inimloomuse kui ka inimkonna olemuse kunstilise kontseptsiooni. Kõikide rahvaste tõeliselt suur kunst püüdleb filosoofilisuse poole, globaalse mõtlemise poole, püüab lahendada ülemaailmseid probleeme ja küsimusi, püüab mõista olukorda maailmas. Eriti selgesti avaldub, see tendents intellektuaalses kunstiloomingus, milles ta määrab kunsti loomuse ja muutub tema otseseks pealisülesandeks.

Püüe mõelda filosoofiliselt ja mõelda maailmale globaalselt kui tervikule avaldub ilmekalt vene klassikalises kirjanduses. See on eriti tähtis tänapäeval, sest nimetatud kirjandus kuulub kaasaegsete vene ja ka teiste nõukogude rahvuskirjanike kunstipärandi varasalve.

Mõtted inimkonnast, mis on vene kirjanduse omapära, algavad kõige esimese vabamõttelise teose esimestest ridadest. Juba 1790. aastal kirjutas A. Radištšev oma teose «Reis Peterburist Moskvasse» pühenduses A. Kutuzovile: «Ma vaatasin enda ümber ringi — mu hing sai haigeks inimkonna kannatuste pärast. Ma pöörasin oma pilgu enda sisemusse ja nägin, et inimese hädad tulevad inimesest ja sagedasti üksnes sellest, et ta ei vaata õieti teda ümbritsevatele asjadele. Kas tõesti, ütlesin ma endale, on loodus oma laste vastu olnud nii ihne, et ta süütult ekslevate eest on tõe igaveseks varjanud? Kas tõesti on see julm võõrasema meid selleks ilmale toonud, et tunneksime hädasid, aga mitte iialgi õndsust? Mu mõistus lõi värisema selle mõtte pärast ning mu süda tõukas selle endast kaugele eemale. Ma leidsin inimesele trööstija temas endas.»⁷

Konkreetses ajaloolises, revolutsioonilises ja rahvusliku idee vene talupoja pärisorjusest vabastamise kohta sõnastas A. Radištšev kooskõlas üldinimlike ideaalidega. Autori vaimusilma ees seisid kogu inimkonna kannatused.

Vene talupoja vaesus ja hädad, inimloomusele vastik isevalitus, vaimu orjus — need kõik on «Reisi» autorile ülemaailmseteks probleemideks, inimkonna üldise halva käekäigu üheks avalduseks.

P. Tšaadajev sidus Venemaa oma mõtetes kogu maailmaga. Esimeses «Filosoofilises kirjas» (1829. a.) kurdab ta, et meie vene

⁷ A. Radištšev, Reis Peterburist Moskvasse. Tallinn 1958, lk. 5.

rahvas seisab väljaspool inimkonda ja peab vajalikuks sinna hulka kuulumist («tuleb korrata inimkonna kogu arengut»).

F. Dostojevski ütles, et «pole olnud teist poeeti kui Puškin, kes oleks kogu maailma nii osavõtlikult suhtunud». Tema geenius «kuulub kogu maailmale ja inimkonnale».

L. Tolstoi püstitas isiksuse moraalse enesetäiustamise printsiibi, mille abil saavat lahendada ühiskonda vaevavad vastuolud. Dostojevski otsis oma romaanides vastust küsimustele inimese loomusest ja inimkonna olemusest. Tema teadvust kõitsid alati maailma, teaduse ja moraali kõige põhilisemad probleemid, mis lähendab teda näiteks Einsteinile. Sealjuures ei kao Dostojevski loomingust argipäevasus, kuid selle kaudu tõusevad esile olemise kardinaalsed probleemid. Suur füüsik ja suur kirjanik käsitlevad kõige olulisemaid maailmavaatelisi küsimusi igas olukorras, kasutavad iga võimalust selleks.⁸

Kuid mitte ainult Venemaa vaimne kultuur, mitte ainult filosoofia ja kirjanduse traditsioonid ei suuna kunstniku tähelepanu inimkonnale. Meie maa ajalugu, mis on rohkem kui kord sidunud Venemaa saatuse ühte maailma saatusega, on välja kujundanud mõtleja tüübi, kes muretsseb kogu maailma pärast ja käsitleb üldinimlikke probleeme.

Suur sotsialismi ja kommunismi ülesehitamise ajalooline eksperiment, mis algas 1917. aasta oktoobris, ei sea oma eesmärgiks ainult meie maa hüvangu, vaid üldinimliku õnne, see on kantud hoolitsusest kogu maailma eest. V. I. Lenin sidus Vene revolutsiooni ülemaailmsega, otsis Vene revolutsioonis teed kogu inimkonnale. Svetlovi «Granada» lüüriline kangeline väljendab hästi meie revolutsiooni nende püüdluste vaimu:

«Ma lahkusin kodust,
nüüd sõjasõit ees,
et põllud Granadas
saaks talumees.»⁹

See kõik on loonud suurepärase traditsiooni, millel on suur viljastav mõju tervele nõukogude kirjandusele.

Sügav filosoofilisus pole omane mitte ainult vene kirjandustraditsioonidele. See on tendentsina iseloomulik ka XX sajandi maailmakirjandusele.

Meie ajastu vaimuelus esineb muidugi tugev antiintellektuaalne hoovus, mis filosoofias lähtub Bergsoni intuitivismist, psühholoogias Freudist ja kunstis — formalismist ning mõningate moder-

⁸ Б. Г. Кузнецов, Эйнштейн. М. 1963, lk. 87—88.

⁹ М. Светлов, Избранные произведения в двух томах, т. I. М. 1965, lk. 37.

nismi vooludest (sürrealistide «automaatne maalimismeetod», «intellekti purustamise» printsiip, «unenägude epideemia», Bretoni eksperimentid, kus mõistus välja lülitatakse jne.). Antiintellektualismi juured ulatuvad kaasajani läbi inimkonna ajaloo. Nende hulka kuuluvad lubadus «vaimust vaesed» õndsaks teha, kirikutegelaste eitav suhtumine mõistuse võimesse maailma tunnetada ja Spengleri väide, «et inimkonna ajaloos tervikuna pole mingit mõtet». Kogu antiintellektualismi «krooniks» ja «triumfiks» oli tema äärmine vorm — fašism, mis kuulutas, et «intellektuaalsus on ohtlik»; «mõistus on karakteri kujundamisel ohtlik» (Goebbels). Fašismi purustamine ei toonud kaasa antiintellektualismi likvideerimist. Ka tänapäeval tunnistavad paljud Lääne sotsioloogid ja gnoseoloogid (näit. ameeriklased D. Bell, S. Lipset jt.) küll empiiriliste teadmiste väärtust, kuid tegelikult eitavad filosoofilise, kontseptsioone loova mõtlemise tähtsust.

Kaasaegses Lääne kunstis arenevad antiintellektuaalsed voolud, sellised nagu pop-kunst. Ameerika dramaturg ja esséist, Brechti tõlkija ja lavastaja L. Baxandall kirjutab: «Kõik parim, mis on pop-kunstis, toimib kaudselt... Selle kunsti printsiip seisneb niisuguse kommunikatsioonivahendi leidmises, mis võtaks juba eos igasuguse võimaluse mõtte selgeks formuleerimiseks.»

Samasugusest antiintellektualistlikust tendentsist terve riigi kogu kultuurielus kõneleb itaallasest ajakirjanik A. Barbato: «Kultuuri praegune olukord Itaalias ei ole soodne eksperimentideks, mis on tavaliselt rafineeritud intellektuaalse tsivilisatsiooni tunnus. Meil pole publikut, kes oleks võimeline ergutama vähemuse julgeid esteetilisi otsinguid, keel muutub kahvatuks, üldsus toitub vanast kirjandusest.»

Vaatamata nendele tingimustele, mis pole soodsad tegelikkuse filosoofiliseks käsitlemiseks, püüdleb paljude maade kaasaegne progressiivne kirjandus ja kunst intellektuaalsuse poole.

Hegel ennustas kunsti väljasuremist. Ta arvas, et inimkonna vaimne areng on liikumine kujundite, sümbolite juurest mõistete juurde, kunstiliselt loogilisele, emotsionaalselt intellektuaalsele, kunstilt filosoofiale. Kuid kunst osutus vastupidavamaks ning elujõulisemaks, kui Hegel seda arvas. Kunst ei hääbu mõtte surve all. Ent pole kahtlust, et Hegeli arutlused kunsti arengu kohta sisaldavad ratsionaalset tuuma: tendents intellektuaalsuse poole on reaalne vähemalt kirjanduse ühes juhtivas suunas. Inglise kirjaniku ja kriitiku marksist J. Lindsay formuleeringut kasutades võime sellega seoses öelda: XX sajandi realistlikule kunstile on iseloomulik mõtte osatähtsuse suurenemine kunstilise kujundi üldises bilansis.

5. Kunsti sisendusvõime

Kunsti mõju tähtsaks, aga vähem uuritud aspektiks on sisendusvõime, kunstiloomingu omapärane psüühiline mõju inimesele. Tihti kunstiteosed nagu võluksid lugejat või vaatajat ja sisendavad neile teatud mõtteid ja tundeid. Kunsti sisendavat jõudu tundsid inimesed juba iidsetel aegadel.

Nagu väidavad teadlased, suurendasid Austraalia põliselanikud lahingueelsel ööl oma mehisust lauluga. «Enne võitluse algust... astus ette sõjamees ning hakkas laulma ja tantsima...»¹⁰

Vanakreeka pärimus jutustab sellest, kuidas pikast ja raskest sõjast väsinud spartalased pöördusid kord abi saamiseks Ateenas poole. Ateenlased saatsid sõjameeste asemel pilkeks lonkava ja põdura Tirteuse. Kuid just see abi osutus kõige tõhusamaks ja päästvaks: Tirteus tõstis oma lauludega spartalaste võitlusvaimu ja nad löid vaenlast.

India kunstis etendab sisendusvõime suurt osa ja pole juhuslik, et india esteetikud seda ära märgivad. IV rahvusvahelisel esteetikakongressil Ateenas 1960. aastal esines K. Pandey ettekandega «Keele sisendava jõu tähtsusest India esteetikale». Selles rõhutas ta, et emotsioon on teose ülesehituse kõige tähtsam faktor, ta etendab selles esmajärgulist osa. Draama pole draama, kui temas ei domineeri sisendusjõud, kui ta ei kasuta ära keele sisendavat jõudu. Pandey viitas väljapaistvatele Euroopa teadlastele minevikust (Aristoteles, Baumgarten, Hegel) ja kaasaegsetele teoreetikutele (Bradley, Ogden, Richards ja Munro), kes on osutanud tähelepanu kunsti sisendusjõule. Kunsti mõju seda külge on ära kasutatud Euroopa kirikuarhitektuuris, mis sisendas inimesele hirmuvärinaid kõrgemate vaimsete jõudude ees, jumala ees. Suur sisendav jõud on marssidel, mis peavad kolonnides sammuvate võitlejate meeoleolu reipaks muutma jne.

Rahva elu mõnel raskel hetkel omandab muusika, luule, publitsistika sisendav jõud eriti suure tähtsuse. Nii oli see Suure Isamaasõja aastail. D. Šostakovitši Seitsmenda sümfoonia kohta kirjutab üks selle esimesi välismaa interpreete S. Kussewitzky: «Beethoveni ajast saadik pole olnud heliloojat, kes suudaks massidele kõnelda sellise sisendusjõuga.»

Suure Isamaasõja aegne luule on kõige aktiivsema mõjuga luule. Kui sõna aktiivsus oleks siin tegelikkuseks muutunud, siis oleksid vihkamise tulisus ja kirklik soov maad vabastada sõna otseses mõttes vaenlase purustanud. Kuid luule kuulub vaimse elu

¹⁰ Brough Smyth, The Aborigines of Victoria, I, lk. 159.

slääri ja et luuletus muutuks materiaalselt tegevaks, peab ta tungima lugejate teadvusse ja neid võitlema innustama.

Püüd poeetilise sõna mõjuvuse poole on äratanud ellu sellised vanad luulevormid nagu loitsimine, lausumine, needmine, töötus, kaitsesõnad, õnnistamine, vanded, käsusõnad jne. Üks Isamaasõja populaarsemaid laule (A. Surkovi sõnad), mis ülistab mehisust võitluses vaenlase vastu, on üles ehitatud loitsimist iseloomustavale refräänile. See peab kuulajat veenma ja haarama, sisendama talle julgust ja surmapõlgust:

«Julgeid neid kardavad kuulid,
julgeid ei puuduta täak.»¹¹

Uheks kunsti seaduseks on poeedi poolt loodud kujundi kordumatus. Kuid suurde heitluse kaasatõmmatud masside teadvust väljendavas luules esineb kordumatuse kordamine. Teine poeet võib samu mõtteid ja tundeid esitada oma kordumatus, isikupärasel laadis. On iseloomulik, et julguse sisendamine, millest A. Surkovi luuleread nii ilmekalt kõnelevad, kõlab täiesti omamoodi teise vene poeedi G. Ljušnini lühikeses luuletuses, mille ta kirjutas fašistlikus piinakambris:

«Pea meeles tunni lõpul, algul,
keskpäeval kuumal, niiskel ööl:
vaid julgetele elu allub,
argpüks ümber kaare lööb.»¹²

Needmisvormis luuletuste loomise ajendiks olid sõja alguspäevade sündmused, mil fašistlik armee kiiresti edasi tungis, siis näis, et fašismilaviini ei saa peatada mitte relvadega, vaid ainult sõnade võimsa jõuga:

«Olge te neetud, fašistid,
jääge needuse alla,
kevade koidus te ristid
eks me põrnu nüüd talla!
Las oige eest laste suult ja
röövi eest verises ürbis
leib muutub neil tuhaks kuumaks,
veesõõm jälgiks mürgiks.

— — — — —
Päiksele öö tööte varjuks,
jõeveed reostasite.
Needust — üle maa karjun —
endale eostasite.»¹³

¹¹ А. Сурков, Избранные стихи, М.-Л. 1947, lk. 264.

¹² Г. Люшнин, Удары сердца моего, М. 1963, lk. 74.

¹³ С. Нерис, Стихотворения и поэмы, М. 1953, lk. 70—71.

Luulevormis needmine ja sajatamine oli täiesti orgaaniline ning sisaldas endas rahvusliku mõtlemise kõiki jooni ning rahvuslikku asjadele lähenemist. Oma 22. juunil 1941 kirjutatud luuletuses «On saabunud aeg» palub tadžiki poeet Habib Jussufi sõnal teoks, materiaalseks jõuks muutuda. Iseloomulikud on need hädad ja nuhtlused, mida ta vaenlase peale välja kutsub:

«On aeg, mu laul, et peksad, lööd ja mürised kui kärkiv kõu,
et välk võiks vaenlast tabada ja hävitada timuka,
tuhkkuivaks jääda ta arõkk, ta maja neelda mullapõu.»¹⁴

Sellise needmise mõte («et tuhkkuivaks jääks ta arõkk») oli arusaadav tadžikist sõdurile, kes oli olnud rahu ajal põlluharija niisutatavatel maadel.

Sisendav jõud oli iseloomulik ka selle perioodi parematele lüürilistele luuletustele. Selles laadis on kirjutatud näiteks K. Simonovi populaarne luuletus «Oota mind»:

«Oota mind, küll tulen kord,
mul on selge siht,
oota siis, kui kallab morn
sügisene vihm.
Oota siis, kui mässab tuisk,
oota kuumaga,
oota siis, kui enam muid
oodata ei saa.
Oota siis, kui kaugelt teelt
kirju post ei too,
kui on juba heitnud meelt
kõik, kes oodand koos.»¹⁵

Kaheteistkümmes reas korratakse üht ja sama käsusõna «oota». Asi ei seisa selles, et poeet või lugeja usuksid sõna mingisugusesse müstilisse jõusse, siin peitub saladus täiesti reaalses sisendamise «maagias». Uhe ja sama sõna kordamise printsiibil põhineb psühholoogiline mõjustamine. Sellel printsiibil põhinevad rahvaluules loitsimised ja needmised ning Isamaasõja rasketes tingimustes osutus see vorm luuletajatele ja lugejatele vajalikuks. Sõna «oota» kordamise mõtteline tähendus, kogu tema sugereeriv jõud ilmneb luuletuse lõpul.

«Oota ootusega kuis
päätsid sõjas mind.
Seda ühes minuga
ainult sina tead —»

¹⁴ Поэты Советского Таджикистана. М. 1950, lk. 110.

¹⁵ Vene nõukogude luule antoloogia. Tallinn 1965, lk. 420.

Selles luuletuses on leitud vormi ja sisu orgaaniline ühtsus ja see väljendab poeetilist mõtet, mis oli tähtis miljonitele teineteisest lahutatud inimestele. Sõdurid saatsid selle luuletuse koju oma naisele ja hoidsid seda sõduripluusi taskus südame kohal.

Huvitav on märkida, et kui K. Simonov püüdis sedasama mõtet väljendada kinostsenariumis, osutusid tulemused üsna keskpäraseks. Film unünes kiiresti, ei jäänud vaatajatele meelde ega sattunud püsiva väärtusega teoste hulka. Filmis säilis küll sama aktuaalne teema, kuid selles oli kaotsi läinud sisu ja vormi orgaaniline seos, mis luuletuses nii tugevasti mõjub.

Samale poeetilisele sisendusjõule on üles ehitatud K. Simonovi teine luuletus «Tapa!», mis kutsub kogu jõust vihkama Nõukogudemaale tunginud fašistlikke orjastajaid. Poeet veenab:

«Igakord kui teda näed,
igakord ta maha ka löö!»

Luuletus kõlab antiteesina käsule «Sa ei pea mitte tapma!». Poeet püüab tõsta sõna aktiivsust, värsse mõjuvamaks, veenvamaks muuta.

Kõige suurema hädaohu ajal, kui vaenlane püüdis Moskvasse tungida, räägiti ümberpiiratud Neeva-linnas: «Moskva kaitseliin läheb läbi iga leningradlase südame.» Poetess O. Bergholz kirjutab luulevormis käsusõnad, millega pöördub Moskvat kaitsva võitleja poole:

«Tuleb kõik, mis sus elu kannab,
armastuse ja kire leek,
veri, teras
ja sõnad panna
vaenlase vastu. Lämmata see.»¹⁶

Siin pole sõna jõud mitte juhuslikult võrdsustatud metalli ja tule jõuga. Taolises poeetilises mõttekäigus avaldub rahvaloomingu vormide iseärasus. Seepärast kuulub needmine luuletusse orgaaniliselt: kui pealinn antakse vaenlase teotada, siis «las neavad meid me lapsed ja lapselapsed!».

Huvitav on märkida, et vestluses kirjandusinstituudi üliõpilastega 1945. aasta algul taandas I. Ehrenburg luule olemuse lausumisele, manamisele. See oli kahtlemata luule valdkonna ja tema võimaluste ahendamine, kuid samal ajal on see kaunis tüüpiline ja ajalooliselt põhjendatud eksiarvamus, mille põhjustas luule tol perioodil esinenud arengutendentside täpne tajumine. Võib rääkida ka sügavamast ja avaramast tendentsist. Isamaasõja-aegne luule püüdis rahva vaimset elu mõjustada aktiivselt, tõhusalt ja

¹⁶ О. Берггольц, Стихотворения и поэмы. М.-Л. 1961, lk. 71.

koheselt ning selleks toetus ta rahvaluulevormidele, mis olid rahva kunstiliste kogemuste põhjal sajandite jooksul välja kujunenud.

Karmidel sõjapäevadel vastas rahva meeleoludele väga hästi näiteks rahvaluules traditsiooniline sugestiivse käsu vorm. Väga levinud olid värssides saatesõnad, millega autorid väljendasid isade-emade, naiste ja õdede lootusi ning usku, et sõjamees jääb esiisade au ja kuulsuse vääriliseks. Nii kirjutas jakuudi poeet S. Vassiljev oma luuletuses «Ema õnnistus», kuidas ema meenutab poja kasvatamise raskusi tööinimeste perekonnas, kuidas saadab teda karmile sõjateele ja annab kaasa oma vanemliku õpetuse:

«Meeles pea minu emalik sund,
ära häbista halli pääd.
Võitlusse, poeg! On käes sinu tund —
las sind karastab sõjaääs.»¹⁷

Jakuudi emaga samas vaimus kõneleb A. Tokombajevi luuletuses kirgiisist isa, kes lausub oma pojale õpetussõnu:

«Vöö pane vööle, poeg, minu hinge rõõm,
teel õigel sa sõduriks vapraks saa.
Eks surmakell meist igale ükskord lööb —
võid surra, ent võõrast ei tohi orjata.»¹⁸

Luulesse tulid ka sellised iidset mõtlemisvormid nagu töötused, nägemused, unenäod, vestlemine surnutega, pöördumine jõgede, linnade, maade poole. Kõiges selles pole muidugi midagi religioosset ega mingit ateismist taganemist. Kuid mis on selle põhjus? Miks kirjeldab näiteks P. Tõtšina luuletuses «Sõbra matused» oma nägemust lahingus langenud sõbra matmisest? J. Dolmatovski kõneleb Dnepriga ja siin valitseb peale tavalise poeetilise vabaduse ka see üldine vaim, mis tuleb ilmsiks M. Issakovskil õnnitussõnades («Käsk pojale»), A. Surkovi töötustes («Tasujate töötus») ja vannetes («Ta andis metsaallika kohal töötuse halastamatult, raevukalt hävitada neid mõrvareid, kes kipuvad itta») ning M. Tanki luuletustes-loitsudes:

«Teid sõnun vabaks hirmust, tulest,
ja vaenukuulist, silmusest,
et särgirind su südant suleks
ka koolukaarna noka eest.»¹⁹

Kogu see töötuste ja õnnituste sõnavara, need tavandlike kõnekäändude anakronismid olid oma iseloomult täiesti ateistlikud

¹⁷ Поэзия Советской Якутии. М. 1955, lk. 160.

¹⁸ Антология киргизской поэзии. М. 1957, lk. 231.

¹⁹ Антология белорусской поэзии. М. 1952, lk. 357.

ja andsid tunnistust fašistlike anastajate vastu peetava sõja pühast ning õiglasest iseloomust.

«Me viha püha, õiglane,
kee lainena sa nüüd;
eks kostnud kogu rahvale
ju sõjasarve hüüd.»²⁰

Need V. Lebedev-Kumatši laulu lihtsad ja südamessetungivad read andsid täpselt edasi sõja iseloomu ja sõja poeetilist taju. Anakronismid iseloomustasid sõda otseselt kui rahvasõda, isamaasõda. Nendest rahva minevikust elluäratatud sõnadest helkis vastu rahva ajalugu, viimase tajumine aga oli vajalik selleks, et süvendada inimestes kodumaa-armastust.

Poeetilise sõna maagiline mõju, tema sisendusjõud on varemgi olulist osa etendanud ja rahvast tema ajaloo raskeil tundidel aidanud.

6. Kunst kui ennustamine ja etteaimamine (kirjanduse kassandralik külg)

Kassandra ennustas Trooja hukkumist veel tema õitsengu ja võimsuse päevil. Kirjanduses on alati esinenud kassandralikku etteaimamist, kord suuremal, kord vähemal määral.

Inimese intellektuaalse tegevuse tähelepanuväärivaks iseärasuseks on võime informatsioonilünkadest «üle hüpata». See on võime kaasaegsete ja isegi tulevaste nähtuste olemust nähtavaks teha küllaldasi lähteandmeid andmata. Teadus näitab sel puhul objektiivsete protsesside olemust ja seaduspärasusi, kunst aga seda, mis on oluline inimeste suhtumises maailmasse, kaasinimestesse ja iseendasse. Kui teadlane on võimeline tuleviku kohta loogilisi järeldusi tegema, siis kunstnik saab tulevikku ainult ette kujutada. Muidugi on siin jutt ainult puhtteaduslikust ja puht-kunstilisest tulevikku tungimisest. Tegelikult põimuvad need mõlemad omavahel ja täiendavad teineteist. Kujundilisele mõtlemisele vajalik intuitsioon ja mõttelaad, mis toetuvad eluliste suhete arenemise objektiivsele loogikale ja selle omandamisele kunstis, kujutavadki endast materialistlikult mõistetavat ennustamist kunstis.

«Filosoofias eristatavate teadmise liikide seas esineb niinime-

²⁰ Laule sõjapäevilt. Tallinn 1975, lk. 11.

tatud vahetu teadmine, mida mõned filosoofid nimetavad intuiitsiks teadmiseks ehk intuitsiooniks. Vahetuks teadmiseks nimetavad need filosoofid teadmist, mis kujutab endast tõe otsest äranägemist, s. o. asjadevahelise objektiivse seose äranägemist tõestustele toetumata.²¹ Vahetult teadmisel, näiteks isegi ruumilis-geomeetristel aksioomidel, on tuleviku ennustamisega seesmine seos. Näiteks paralleelsete sirgete mõistes sisaldub mõte tuleviku kohta: kui palju me neid sirgeid homme, ülehomme jne. ka ei pikendaks, nad ei lõiku kunagi.

Kaasaegne mõtlemise tase, mis toetub tuhandete aastate kogemustele, lubab mõningaid tõdesid «ilmsetena» tunnetada. Selliste «ilmsete» tõdede hulka võivad kuuluda ka tulevikupildid, mida kunstnik suurema või väiksema selguse ja tõepärasusega ette aimab. Sellel põhinevad paljud fantastilised, utoopilised ja sotsiaalseid prognoose andvad teosed.

Kirjandus on sageli mõndagi ette aimanud. Enne kui esimene allveelaev vette lasti ja esimene tema poolt hävitatud laev õhku lendas, oli «Nautilus» J. Verne'i romaanis juba 80 000 lõõd vee all läbi sõitnud. Enne kui kosmoselennud või laserkiirte kasutamine tegelikult teoks said, eksisteerisid nad juba ideaalselt raamatute «Kahurist Kuule» ja «Aeliita» lehekülgedel. Kunstnike fantaasias, utopias ja antiutopias elab Cassandra vaim. Teaduslik fantastika projekteerib inimkonna tehnilist tulevikku. Utopia püüab tungida inimkonna sotsiaalsesse struktuuri ja ühiskondlikesse institutsioonidesse ning nende tähtsust ette ära arvata. Mõned kirjanduslikud teosed on püüdnud ette aimata isiksuse saatust tuleviku maailmas. Need teosed ei kujuta endast alati otsest tuleviku ennustamist. Nad ei väida, et nii saab olema, nad hoiatavad, et nii võib juhtuda, ning panevad sellega inimesed tuleviku pärast rahutust tundma, tekitavad neis valvsust ja aktiivsust ühiskonna arenemise ühe või teise tendentsi suhtes.

Kuid on etteaimamisi, mis on täis masendavat lootusetust. Selles suhtes on iseloomulik kirjaniku-modernisti F. Kafka postuum-selt avaldatud romaan «Protsess» (1925. a.) Seda teost iseloomustab loogika tugev moonutamine, üleminek selgelt väljajoonistatud reaalselt üksikasjadelt jutustuse üldisele irrealsele foonile. Kafkale on omased kummalised, haiglaslikud kujundid. Kafkat huvitab isiksusest ja ühiskonnast võõrandunud jõudude probleem, kes lasuvad isiksuse kohal ähvardava pilvena. Kirjaniku selles ja teistes teostes on omapäraselt peegeldunud kapitalistlikule tegelikkusele omased protsessid. Ent Kafka on väga kaugel sellest, et näha ühis-

²¹ В. Ф. Асмус, Проблема интуиции в философии и математике. М. 1965, lk. 3.

konna reaalseid arenguperspektiive. Tema arvates on maailm hääbumisele määratud seepärast, et inimene on vilets. Ta ei suuda vastu seista temale vaenuliku tegelikkuse pealetungile, mis purustab kõik inimliku. Tegelikult taandab Kafka kogu probleemi endassesulgunud ja maailmast irdunud isiksuse rõhutatud psüühilisele seisundile. Kafka ei arvesta sugugi neid elulisi ja sotsiaalseid põhjusi, mis tekitavad kodanlikus ühiskonnas inimese lootusetu tragöödia. Kafka «ennustuste» üldmõtteks on pessimism, lootusetus, meeleheide, tunne, et isiksust on tabanud õnnetus ja maailm on absurdne. Üldkokkuvõttes osutus Kafka halvaks prohvetiks: inimene on vastu pidanud, ellu jäänud ja suutnud vägivallale vastu seista ka kõige koledamates tingimustes. Isiksuse purunemine ei esine kõikjal ega kujune üldiseks. Tegelikkus on näidanud, et isiksuse seesmised võimalused, tema vastupanuvõime, kollektivismivaim ja kangelaslikkus on küllalt tugevad, et vastu panna isegi fašistliku vägivalle kõige julmematele vormidele.

Kui Kafka püüdis nagu oraakel «ennustada» uduste, mitmetähenduslike ja ebamääraste irratsionaalsete nägemuste ning unenägude kaudu, siis realistlikud kunstnikud aimavad tulevikku ette täiesti kindlate kujundite kaudu, milles on kirjastunud kirjaniku mõttejõud. Nii analüüsib T. Mann ühes oma peateoses «Doktor Faustus» kaasaegse kodanliku maailma olukorda ning selle kultuuri ja teeb ühtlasi prognoose tuleviku kohta.

Mann näitab kunstniku saatust kodanlikus ühiskonnas, jutustades traagilise loo helilooja Adrian Leverkühnist, kelle loomingut õnnestab formalism ja dekadents. Selle intellektuaalse romaani kontseptsiooni kogu teravus peitub selles, et teose kangelase maailmataju vastandatakse autori positsioonile. Viimane avaldub helilooja sõbra ja biograafi Serenus Zeitblomi objektivistlikult rahulikes sõnades. Leverkühni teosed on formalistlikud, tehniliselt rafineeritud, komplitseeritud, ratsionalistlikult väljaarvestatud muusikalised «artifaktid» (kunstlikud konstruktsioonid). Ning siiski pole tema parim saavutus «Doktor Faustuse itk» mitte ainult formalismi triumf, vaid ka kogu fašismi kannal all vaevleva saksa intelligentsi põlvkonna meeleheitelkarje. Selles oratooriumis polemiseerib helilooja Beethoveni Üheksanda sümfooniaga, mis ennustab inimkonna võitu kurjade jõudude üle. Leverkühni meeleheide ja ajalooline pessimism sarnanevad Kafka maailmataju ja vaimse palgega. Sellele vaatamata rõhutab T. Mann, et isiksus, rahvas ja inimkond jäävad püsima, kui rängad ka poleks nende ajaloolised katsumused. Inimkonna õnn ja võit reaktatsiooniliste sotsiaalsete jõudude üle on paratamatu nagu saatus, ning sellel rajaneb kunsti tõeline taassünd. «Kas see pole naeruväärt, et mõnda aega pidas muusika end päästmis- ja vabastamisvahendiks, kuna ta ise vajab nagu kõik

teisedki kunstid vabastamist oma kõrgist üksindusest, tõtt vaatamisest «haritud seltskonna koorekihiga», see tähendab publikuga, keda varsti enam ei ole, keda tegelikult juba polegi, nõnda et lähemas tulevikus satub kunst täielikult isolatsiooni ja on üksinduses surema määratud, kui ta «rahva» juurde või vähem romantiliselt öeldes inimeste juurde läbi ei murra... Sellise kunsti kogu elutunnetus, uskuge, muutub hoopis teiseks. Ta muutub rõõmsamaks ja tagasihoidlikumaks. See on paratamatu ja see on õnn... Tulevased põlvkonnad näevad muusikas ja ka tema ise näeb endas ühiskonna teenrit. Ja kedagi ei hämmelda enam vaimselt terve kunst ilma kannatusteta, ilma pateetikata, usaldav ja muretu kunst, mis on vennalikus liidus inimkonnaga.»

Nii näitab realistlik kunst ajalugu lihtsustamata ja tema keerulisi teid õgvendamata kodanliku ühiskonna ja tema kultuuri anti-humanistlikku olemust, tema ajaloolist perspektiivitust ning jaatab sellega usku inimkonna õnnelikkusse tulevikku.

M. Gorki loomingust leiame suurepäraseid näiteid tuleviku romantilisest ettenägemisest, mida hingestab optimistlik revolutsiooniline ajalookontseptsioon. Nii unistavad «Ema» kangelased niisugusest ajast, mil Venemaa on kõige demokraatlikum maa maailmas. «Laulus Tormilinnust» aimab Gorki ette revolutsioonitormi lähenemist ja hüüab: «Võimsamini puhke, maru!»

Tulevikupaatos valgustab Majakovski komöödiade satiirilisi kujusid. Luule ise tähendas Majakovskile «sõitu tundmatusse» ja selle kogu kujunduslikku laadi iseloomustab tulevikku suunatud pilk.

Nõukogude teatrikunstis muutub üheks juhtivaks loominguprintsiibiks kujutatavate nähtuste arengutendentsi väljaselgitamine. V. Ivanovi näidendi «Soomusrong 14-69» lavastamisel Moskva Kunstiteatris taotles K. Stanislavski, et iga episood vastaks elu üldisele ajaloolisele liikumisele. Nii leidis ta väljendusliku ja sügava lahenduse kaua peamurdmist nõudnud episoodile, mis kujutab valgekaartlaste laagrit. Kogu lava kuhjati täis mitmesuguseid asju (kohvreid, kompe, kaste) ja see lõi vajaliku atmosfääri. Laval ei saanud käia ega seista, ning istudagi võis vaid ebamugavas, ebakindlas poosis. Nii loodi põgenike kujud, kes päästavad end revolutsioonitormi käest ja tassivad nagu vanakraamikaupmehed endaga kaasa nii vajalikku kui mittevajalikku. Sellega kujutati klassi, kes on üle elanud laevahuku ja paisatud karile. Ühtlasi näidati seda, et igasugune kontrrevolutsioon on ebamugav, ebakindel ja krahhile määratud. Seega sisaldas etenduse lavastuslik lahendus ise tuleviku etteaimamist.

Mitmele kunstiliigile omase etteaimamisega ja revolutsioonilis-

romantilisest ettenägemisega teeb kujundiline mõtlemine «hüppe», «murrab läbi» tulevikku.

Prantsuse luuletaja G. Apollinaire kirjutab luuletuses «Ennustustest»:

«Minu kallid André, võib olla oraakel ju
igaüks;
kuid nii kaua on inimkond kuulnud,
et pole tal tulevat päeva,
et kõik ta liikmed on sündinud lollid,
harimatus ta pärisosa,
et kõik seda usuvad tõena,
keegi isegi endalt ei küsi,
ons tal tulevast aimu või mitte.
Usust pole siin ühtegi märki — ei endeid,
ei ennustusi.
See on ainult katse jälgida, vaadelda loodust
ja tema seadusi mõista,
pole ses midagi seadusevastast.»²²

● 7. Kunsti objekti ja eesmärgi ühtsus

Teadus peegeldab tegelikkust loogilises vormis, kunst aga kujundite kaudu. Miks ei võiks maailma peegeldada ainult loogiliste mõistete vormis? Milleks on vaja kunstilisi kujundeid? Nendele küsimustele saame vastata vaid siis, kui oleme vaadelnud kunsti objekti.

Meil käisid esteetikas selle probleemi ümber veel hiljaajaga vanad vaidlused. Raamatus «Kunsti esteetiline olemus» püüab A. Burov tõestada, et inimene on kunsti eriline, spetsiifiline objekt. Kuid inimene pole tähelepanu keskpunktiks mitte ainult kunstis, vaid ka pedagoogikas, psühholoogias ja mõnedes teistes teadustes. Kunst aga ei huvitu ainult inimesest. A. Burov pidi tegema väga keerulisi ja mitteveenivad konstruktsioone, et seletada, miks natüürmort või maastikumaal, kus kunstnik ei kujuta inimest, vaid teda ümbritsevaid esemeid, on samuti kunstiteosed. Tema kontseptsiooni järgi kunst ainult peegeldab oma objekti, Burov jätab arvesse võtmata ühiskondliku praktika osa.²³

On printsiipiaalselt võimatu leida mingit erilist elunähtuste valdkonda, mis pakuks huvi ainuüksi kunstile. Pole looduses,

²² Г. Аполлинер, Стихи. М., 1967, lk. 110.

²³ Vaatamata kunsti objekti definitsiooni ekslikkusele, on A. Burovi raamat kasulik: autor väidab, et kunsti spetsiifika on universaalne, üldine ning hõlmab ka kunsti objekti.

ühiskonnas ega inimese vaimses elus selliseid nähtusi, mis jääksid kunstile kättesaamatuks või mille vastu kunst ei tunneks huvi. Kui Puškini Prohvetis tärkas kunstimeel, siis sai talle selgeks taeva, maa ja mere mõte:

«... nüüd kellahääli kuulsin ma
ja võpatavat ilmaruumi
ja inglilaulu üleval
ja koletisi mere all
ja idanevaid seemnetuumi.»²⁴

Maailm pole mitte ainult teaduse, vaid ka kunsti hõlvamise objekt. Tegelikult pole mingit erilist valdkonda, millega tegeleks teadlane ja ainult teadlane, ning pole sellist valdkonda, millega tegeleks ainult kunstnik, või sellist ala, mis jääks kunstnikule kättesaamatuks. Kunstnikul pole ka mingeid erilisi eeliseid oma kiindumuses inimesesse, sest on ilmne, et inimene on kõigile uuri-jaile kõige huvitavam objekt.

Ekslik oleks tegelikkusest eraldada mingisuguseid «kaitsealasid», mis oleksid kunstile objektiks. Sellepärast tuleb minna teist teed: välja selgitada praktika osatähtsus kunstiloomingus. Maailmanähtuste hõlvamisel aitab praktika meil näha nende nähtuste seost inimese vajadustega.

Selgitagem seda mõtet näite varal, mida omal ajal kasutas V. I. Lenin. Veeklaas on jooginõu, on teatud geomeetrilise vormiga keha, on anum liblika paigutamiseks, ja kui vaja, kaitsevahend jne. Klaasi täielikku definitsiooni peaks kuuluma kogu ühiskondlik praktika. Kuid iga kord läheneb inimene esemele kindlasti praktilisest vajadusest lähtudes: kui tal on janu, kasutab ta klaasi jooginõuna, kui on vaja seletada silindri kohta käivat geomeetriaülesannet, võib klaasi vaadelda ka sellest aspektist. Tunnetamise käigus praktika nagu pööraks meie poole eseme vajaliku külje. Me ei saa toimida meelevaldselt ning klaasis terast sulatada. Kuid juhul, kui arvestame eseme objektiivseid omadusi, võime teda vastavalt oma praktilistele vajadustele kasutada. Nii keeruline on lugu klaasiga, kuid meid ümbritsev maailm on veel mitmekülgsem ja paljutähenduslikum. Kunstnikul ja teadlasel on praktilised seosed maailmaga erinevad. Kunstnik läheneb tegelikkusele oma praktika, oma ühiskondliku eesmärgi seisukohalt, mis tingib tema vaatenurga ja tema spetsiifilise kunstilise maailmanägemise.

Kuid mis määrab kunstniku praktilise seose ümbritseva maailmaga? Missugune praktika on siis kunsti eesmärgiks?

Kunst eksisteerib inimeste jaoks, tema kõrgeim eesmärk on humanism, inimkonna ja isiku õnn ning täisväärtuslik elu. See

²⁴ A. Puškin, Luuletused. Poeemid. Tallinn 1972, lk. 64.

on nii-öelda kunsti diferentseerimata eesmärk. Kui aga seda eesmärki analüüsida, osutub ta mitmetahuliseks, ta sisaldab maailma tunnetamist, inimese kasvatamist ja esteetilist mõjustamist, tuleviku etteaimamist ja samuti ka mõttest üleulatuvat külge (sõnade, värvide, helide ja vormide maagiat), tihti peale ka esteetilist hüpnotiseerivat mõju inimesele.

Tunnetamine, tegevus, kunstilise kontseptsiooni loomine maailmast, kasvatav ja esteetiline mõjustamine, sisendamine jms. — need ongi ühiskondlik praktika, mis määrab kunsti mitmekülgse eesmärgi. Kunstnik käsitleb maailma praktika valgusel ja võtab sealt need seosed, omadused ja küljed, mis aitavad tal seda eesmärki teostada. Kunsti objekt tekib seal, kus ümbritseva maailma objektiivsed omadused lõikuvad nende praktiliste ülesannetega, mida kunstnik enda ette seab. Teiste sõnadega, kunsti objektiks on tegelikkus selle esteetilise omapära ja rikkusega, tegelikkus oma kõige avarama ühiskondliku tähenduse ja ühiskondliku väärtusega.

Kunstiloomingus peitub seletamatu võlu, ta annab inimestele elutõe, pakub maistest rõõmudest suurimat rõõmu — ilu mõistmise ja nautimise rõõmu.

8. Tõde ja tõepärasus kunstis

Kunstitõde ja selle väljendamise meisterlikkust hinnati juba esimestes teoreetilistes ja kriitilistes töodes kunsti kohta. Juba vanas Egiptuses kaitsti ja jaatati kunstitõde ning meisterlikkust kunstis.

Vanaegiptuse arhitekt Mertisen (vaarao Mentuhotep III valitsemisaeg) valmistas endale juba oma eluajal hauakivi ning kirjutas sellele järgmise iseloomustuse: «... Ma olin ka kunstnik, kes oli oma alal osav, ületades kõiki oma teadmistega. Ma teadsin... kuidas kujutada tulijat ja minejat nii, et iga kehaliige oleks omal kohal. Ma oskasin edasi anda liikuvat inimfiguuri, naise kõnnakut, mõõgaga vehkleja asendit ja haavatu kägardunud poosi... õuduse ilmet selle näol, kes on unelt tabatud; odaheitja käe asendit, jooksja kummargil keha. Ma oskasin teha inkrustatsioone, mis ei karda tuld ega vett.»²⁵

Kunstitõde on teose suurim esteetiline väärtus. Kuid tõde kunstis pole samane tõepärasusega, ta pole lihtne sarnasus eluga.

Räägitakse kunstnikust, kes olevat nii osavalt maalinud lilli,

²⁵ М. Э. Матъе, История искусства Древнего Востока, т. I. Л. 1941, lk. 16.

et neid ei pidanud tõeliseks mitte ainult inimesed, vaid ka mesilased. Nad lendasid lõuendile mett korjama. Kui kunst viib eksiteele mesilased, siis pole häda nii suur, kui aga eksiteele viiakse inimesed, siis on asi juba väga halb; siis muutub kunst tegelikkuse lihtsaks jäljendamiseks.

Juba W. Goethe esitas veenvaid argumente tõe eristamiseks tõepärasusest kunstis:

Külastaja. Kas teie ütlete, et ainult võhikule võib näida, nagu oleks kunstiteose sünnitanud loodus?

Kaitsja. Muidugi. Meenutage linde, kes lendasid suure meistri maalitud kirsse nokkima.

Külastaja. Aga kas see ei tõenda, et nad olid suurepäraselt maalitud?

Kaitsja. Sugugi mitte, pigem näitab see, et nokkijad olid ehtsad varblased.»

Edasi jutustab kaitsja, et ühel kuulsal looduseuurijal oli ahv. Kord leidnud ta ahvi oma raamatukogus piltidel kujutatud põrnikaid söömas.

Külastaja. Päril naljakas anekdoot.

Kaitsja. Ma usun, et antud juhul ta sobib. Ega te ometi pea neid värvilisi pilte suure meistri töödega samaväärseks?

Külastaja. Vaevalt küll!

Kaitsja. Aga ega te kahtle, et ahv tuleb võhiklike külastajate hulka arvata?

Külastaja. Ja ahnete hulka pealekauba. Te viisite mind kummalisele mõttele! Kas ei nõua võhiklik asjaarmastaja teoselt naturaalsust mitte sellepärast, et teda nautida omal viisil, mis on tihti labane ja jäme.

Kaitsja. Seda arvamust toetan ma täielikult.»²⁶

Tõepärasuse seisukohalt pole paljud kunstipraktikas esinevad detailid, olukorrad, karakterid ja kujud õigustatud.

Puškini poemis «Vaskratsanik» pole tõepärased pronksist hobune, vasest ratsanik ja rauast suitsed, mille abil Peeter Vene riigi «kiskund üles karmil käel». Falconet' loodud skulptuur on ju tervenisti pronksist. Kuid selle skulptuuri Puškini poolt antud iseloomustus aitab lugejal kuulda pronksi kõlinalat («raudraske ratsutuse rajus») ja tunda tsaari («vägeva ehitaja») raudset tahet. Lugeja tunnetab Peetri suursuguses kujus, mis kõrgub hämarikus Jevgeni kohal, ka sellist jõudu, mis on vaenulik väikesele inimesele, ja ei näe temas mitte ainult «ebajumalat», vaid ka «kalki keisrit», s. o. tajub teda ka esteetiliselt negatiivsena. Madal lagi Surikovi maalil «Menšikov Berjzovos» on ebareaalne. Aga just

²⁶ И. В. Гете, Избранные произведения. М. 1950, lk. 631.

nüüsgugune lagi aitab kunstiliselt avada masendavat pagendusõhk-konda ja kangelase hingeseisundit. Näiteid võiks veelgi tuua.

Kunst ei loo mitte usutavana näivat elu, vaid «midagi tegelikult tõepärast ja mõnikord veel tõepärasemat kui tõe ise».²⁷ Kunstitõde ei tähenda sugugi tema sarnasust tegelikkusega. Selle kohta on I. Babel tabavalt ja targalt ütelnud oma jutustuses «Minu esimene honorar»: «Hästi väljamõeldud lool pole vaja sarnaneda tegeliku eluga; elu püüab kõigest väest sarnaneda hästi väljamõeldud looga.» Kunst pole elu täpne jäljend, vaid tema võimalikkus, tema kõige tõenäolisem variant.

Aristoteles hindas poeti ajaloolasest kõrgemaks, sest ajaloolane räägib vaid sellest, mis on juhtunud, s. o. mitte ainult olulistest, vaid ka juhuslikest sündmustest, poet jätab aga juhusliku ajaloost välja. Sündmused, millest räägib ajaloolane, on rohkem tõepärased, õigemini — nad on absoluutselt tõepärased, sest nad on tegelikud; sündmused, millest räägib poet, sisaldavad endas mõtestatud ja läbimõeldud fakte. See Aristotelese kontseptsioon, mis on õige vaid teatud suhtes, leidis ootamatult kinnitust küberneetika — XX sajandil tekkinud teaduses. Me võisime nüüd näha uuesti tunnetuslikku funktsiooni tema matemaatilisel kujul. Küberneetika looja N. Wiener kirjutab: «Teates sisalduvat informatsiooni saab sisuliselt tõlgendada kui tema negatiivset antroopiat ja kui tema tõenäosuse negatiivset logaritmi. See tähendab, et mida tõenäolisem on teade, seda vähem informatsiooni ta annab. Näiteks stampväljendid harivad inimest vähem kui head luuletused.»²⁸

Kunstitõe tõenäolisus sisaldab alati ootamatust. Kui teoses on kõik etteaimatav, oletatav, siis oleks meil tegemist stambiga, s. o. kulunud, labase käibetõega, mitte aga tõelise kunstitõega. Polnud juhuslik, et Majakovski otsis ootamatuid riime:

«Kõne all
polegi hinnatariif,
otsas on riimid,
mis korruga tapaks.
Või kui õn säilind
mõni selline riim,
siis kusagil tundras
või troopide rabas.»²⁹

Pole juhuslik ka see, et süžee põnev arendus lugejat tugevasti köidab. See näitab vaid, kui tähtsad võivad kunstitõe jaoks olla

²⁷ Э. Хемингуэй, Избранные произведения в двух томах, т. I. М. 1959, lk. 20.

²⁸ N. Wiener, Küberneetika ja ühiskond. «Loomingu» Raamatukogu 1969, nr. 45—47, lk. 25.

²⁹ V. Majakovski, Luuletusi. Tallinn 1947, lk. 122.

võimalikud, kuid ootamatud sündmused. Silmas pidades just seda kunsti iseärasust, teeb N. Dmitrijeva väga õigeid ja veenvaid tähelepanekuid mõningate stseenide ja tegelaskujude kohta Puškini draamas «Pidu katku ajal». See teos on «tõeline vastuolude apoteos, mida kroonib julm ja lõbus hümn katku auks: «Kõik, kõik maailma kurjad jõud, kus luurab hukk ja surmaõud, ... üht-ikka vaimustavad meid.» Seda laulab jumalasalga Walsingham, pidulistest kõige julgem ja jultunum. Ja just tema osutub selleks, keda on kõige kergem haavata ja meeletele viia. Piduliste hulgas on kaks naist. Üks neist on habras, õrn ja tasane. Kuid õudset laibahunnikut nähes ei minesta mitte tema, vaid teine — järsk ja pilkehimuline. «... Ta jutust võis arvata, et tal on mehe süda. Kuid nii see on, et karm hing on hellast nõrgem ja südames, mis kirklik, elab hirm!...» «Karm hing on hellast nõrgem!» — kas pole see hämmastav ja kas pole see tõsi? Kunstitõde on alati imepärane tõde. Kunst kumab läbi drapeeringu, läbi «fraaside süsteemi», ta otsib rasket, varjatud tõde ja hülgab käibeloleva. Sellepärast esineb temas «suurepärast absurdsust», nii oodatud ootamatusi, siit tuleneb kunsti kalduvus antinoomiaid kasutada ja tema enda imeiline antinoomiline struktuur.»³⁰

Kui sündmus on peaaegu meelevaldselt juhuslik, paradoksaalne, ootamatu, kuigi täiesti võimalik, siis muutub ta teose loogikast lähtudes kunstiliselt mõõdapääsmatuks, paratamatuks. Just selline sündmus, karakter, riim, süžeeilin ongi selleks imepäraseks, kuigi tavaliseks, ebatõenäoliseks, kuid võimalikuks nähtuseks, mis mitte ainult ei sisalda maailma kohta informatsiooni, vaid annab ka edasi maailma tunnetamisel esinevat loomingulist pinget ja vastavat emotsionaalset seisundit. Kui teoses seda ei esine, siis pöördub juurdlev lugeja ja vaataja temast ära, sest teos on triviaalne ja andetu ega ütle midagi ei mõistusele, ei südamele.

9. Kunstiväärtuste aegumatus ja progress kunstis

Tänu oma spetsiifikale säilitavad silmapaistvad kunstiteosed oma iseseisva tähenduse inimkonna jaoks ka paljude aastasadade möödudes, samal ajal aga võivad mineviku teaduse suurimadki avastused kuuluda tänapäeva teadusse vaid osana või teatud külgedena. Nii on Eukleidese geomeetria Lobatševski geomeetria piir-

³⁰ Н. Дмитриева, Диалектическая структура образа. «Вопросы литературы» 1966, nr. 6, lk. 73.

juhuks, Newtoni füüsika on vaid osa Einsteini füüsikas. Homerose looming aga ei sula Dante ega Shakespeare'i loomingus, viimaseid ei eita ega ületa Tolstoi ja Dostojevski looming.

Möödunud aegade teadus lülitub uude teadusse eitatud, «ületatud» kujul. Mineviku kunst ei kuulu kaasaegsesse kultuuri mitte ületatuna, vaid oma originaalsel kujul. Kunst võtab tegelikkusest selle, millel on suur ühiskondlik tähtsus. Kunstiteosed tabavad nähtustes «üldhuvitava», mis teebki kunsti surematuks.

Muidugi pole mitte kõik kunstis ja mitte igasugune kunst igavene. Kaasaegses kunstis on aeguvat, pealiskaudset, seda, mis aja jooksul lahtub nagu vaht, kuid suur kunstnik oskab näivuse taga olemust näha, oskab tähele panna seda, mis nähtustes püsima jääb:

«Poeet võib lõppeda seal, kus ta algab,
võib ennast igavikku salmida.
Puud aga peavad, olgu head või halvad,
end järjest muutma, üha valmima.

Puud, tundes, kustpoolt neile puhub tuuli,
end üha muudavad, vaid pedajas
nii talvelumes kui ka lättes juulis
ühtviisi haljas, sirge, vilajas.»³¹

Kunst muudab kõige tavalisema ajalooliseks. Kõik, mis tõelise kunstniku kujundite süsteemi satub, omandab surematuse.

«Ei postimiilits aimanud ka,
ei teadnud ametnike kild,
et on see vilets õlleputka
saand elu sinu lõuendil,

silt seinal, värvist kestendaval,
öövalvur tänaval, kõik koos
nad lahkumas provintsilavalt,
et aset võtta ajaloos.»³²

Miks toob luule ajalukku isegi ebaajaloolistena näivaid fakte ja nähtusi? Kõigepealt seepärast, et pole olemas täiesti ebaajaloolisi fakte. Igas asjas avaldub suurema või väiksema täpsusega protsessi olemus. Ja kui ajalooteadus võib protsessi avada oluliste faktide kaudu, siis kunst võib ebaolulisi objekte ajastule iseloomulikesse inimsuhetesse kaasa tõmmata ja nad «üldhuvitavaks» muuta. Enne kui kunst tegelikkuse objekti oma kujundite süsteemi lülitab, töötab ta selle ümber. See pole enam lihtsalt tegelikkuse

³¹ Р. Гамзатов, Избранное в двух томах, т. I. М. 1964, lk. 251.

³² Я. Смеляков, Стихи, написанные ненароком. «Юность» 1966, nr. 7, lk. 24.

objekt, vaid ilu seaduste järgi hõlvatud ja ümbertöötatud objekt, mis on üldtähenduslikuks ja väärtuslikuks muutunud.

Nii nagu luuletaja «viletsa õlleputka» ajalooliseks teeb, nii võib ka kunstnik üldtähenduslikuks muuta tundmatu inimese, kes ei paistnud kellelegi huvi pakkuvat. Kujur annab üldtähenduslikkuse nii portreeteritavale kui ka kivile, mida ta peitliga elustab.

Kunsti areng on keeruline ega kulge mööda sirgjoont. See on selge. Kuid pole selge, kas see areng on lihtne muutumine või on temas edasiminekut, progressi. Oma raamatus «Prantsuse vihkud» eitas I. Ehrenburg progressi võimalikkust kunstis sel põhjusel, et iga ajastu annab oma suuri kunstnikke.

Ent kui kõneleme progressist kunstis, ei pea me silmas kunstniku geniaalsuse määra, vaid midagi muud — kujundilise mõtlemise tüübi täiustumist. Tunnistades ühiskonna ajaloolist progressi, peame järelikult tunnistama ka kunsti progressi.

Kunsti käsitlemine protsessina põrkab näilisele vastuolule: ühelt poolt tuleb kunsti iga arengustaadiumi vaadelda kui kujundilise mõtlemise kõrgemat astet, teiselt poolt pole ajalooliselt kõrgem kaugeltki alati veel kunstiliselt kõrgem. Iga staadiumi kunsti arengus ei saa vaadelda ainult suhtelist tähtsust omavana, kui ettevalmistust üleminekuks kõrgemale etapile, tal on ka iseseisev väärtus, ta on kordumatu.

Kunsti areng on kogu oma keerukuses siiski progresseeruv, edasiviiv. Teiste sõnadega: vaatamata vastuoludele, tagasilangustele ja kõrvalekalduumistele muutub inimkonna kunstiline mõtlemine ajaloo jooksul üha komplitseeritumaks ning rikastub esteetiliste ja elukogemuste poolest. Seda protsessi, milles kunstiline mõtlemine uute vormide tekkimiseni jõuab, ei tohi mingil juhul mõista sirgjooneliselt ega lihtsustatult, või vaadelda tema etappe ainult progressi astmetena, millel pole iseseisvat väärtust. Tuleviku draama iseärasustest kõneldes rõhutas F. Engels, et selles peab Shakespeare'i mõtteerksus ja mõjuvus ühinema kujutatava ajaloolise mõtte tunnetamisega. Sellel mõttel, mis viitab kirjanduse arengu progressiivsele iseloomule, on printsiipiaalne, üldmetodoloogiline tähendus. Sama mõtet kunsti progressiivsest arengust arendab V. I. Lenin oma artiklites L. N. Tolstoi kohta, kus ta rõhustab, et suure vene kirjaniku loomingus oli uus, revolutsiooniline ajastu sammuks edasi inimkonna kunsti arengus.

Kunstiajaloo ei avaldu progress mitte ainult inimkonna uute, kõrgemate eluvormide ning uute probleemide ja ideede peegeldamises, vaid ka kujundilise mõtlemisviisi enda pidevas süvenemises ja täiustumises.

10. Vastastikused mõjud kunstis

Kunst on ajalooliselt liikuv. Kunsti areng on niisama vaieldamatu fakt nagu teaduse ja tehnika progresski. Kunsti arengus tekivad vastastikused mõjud, mida on veel vähe uuritud.

Iga ajastu kasutab oma vaimse kultuuri arengu eeltingimusena eelkäijate kunstiloomingut ja mõttmaterjali. Majandus määrab ühiskondliku teadvuse, mõjustades pärandiks saadud materjali arendamise suunda ja muutumise viisi. On olemas selline kirjanikuslik anekdoot: kord kuulnud üks tuntud kirjanik, et kriitikud peavad teda Dickensi traditsioonide järgijaks. Ta hüüdnud: «Suurepärase! Tuleb välja, et on veel üks kirjanik, keda ma pean lugema.» Siin on kirjanik kriitikaga muidugi teravmeelselt edvestanud. Kuid jättes antud konkreetse juhu kõrvale, võime öelda: kui paradoksaalselt see ka ei kõla, on täiesti mõeldav, et õigus on nii kirjanikul kui ka kriitikutel. Kirjanikku võivad mõjustada tema sellised eelkäijad, kelle loomingut ta ei tunnugi.

Maaailma kultuuril on imepärase võime oma ajaloo valgeid laike täita. Sokrateselt pole säilinud ühtegi rida, ning kõige tõenäolisem on, et ta pole ühtegi rida kirjutanudki. Kuid siiski ei saa keegi eitada, et mõttetarga ideed on maailma tsivilisatsiooni ajaloos säilinud ja ta on oma kaasaegsetele ning järgnevatele põlvkondadele mõju avaldanud. Siin pole mõeldud ainult eelkäija mõju järeltulijatele kirjanduse kaudu. Ei, jutt on millestki enamast: suured, epohhiloovad kirjanikud säilitavad oma vahetu väärtuse ning mõju ja sulavad samal ajal sedavõrd kunstiloomingusse, jätavad kunsti kogu järgnevale arengule oma pitseri nii, et nende looming muutub uue ajastu esteetiliseks atmosfääriks.

See pole vahetu mõju. Traditsioonide kaugmõju sarnaneb tillukese elementaarosakese neutriino läbitungimisvõimega. Neutriino võib mistahes aines läbida sadu miljoneid kilomeetreid ja jõuda maailmaruumi kõige kaugematesse osadesse. Maailmaruumi mistahes esse viibib tegelikult neutriinode voolus. On isegi võimalik, et need osakesed tekitavad gravitatsioonivälja. Kuid mitte kõik taevalahad ei tekita nägematut, tajumatut ja kõike läbivat neutriinode voogu. Seda tekitavad ainult tähed (nende seas ka Päike). Võrdleme tähtede kosmilist aktiivsust kunstigeeniuse tahtmatu, märkamatu, kõikeläbiva aktiivsusega, mis määrab uue ajastu kirjandusliku situatsiooni paljud küljed. Kuigi see võrdlus võib tunduda väheütlevana, on meil sellest piltlikust analoogiast raske loobuda, sest ta toob kirjandusprotsessi mõned tähtsad iseärasused näitlikult esile. Seejuures ei loo kaugeltki mitte iga suur või isegi väga suur kunstinähtus enda ümber sellist kõikeläbivat mõjuvälja.

Meie esteetikas on vähe uuritud kunstis esineva vastastikuse mõju mitmesuguseid tüüpe. Kõige sagedamini piirduakse vormeliga: «traditsioon ja novaatorlus». Ainult traditsioonide novaatorlikku jätkamist peetakse nende tõeliseks jätkamiseks, pole novaatorlust ilma traditsioonideta. See on kõik õige. Kuid ei tohi unustada, et vastastikused mõjud kunstis on kunsti arengu üheks kõige olulisemaks jooneks ja kunsti pole võimalik mõista ajalooliselt, s. o. protsessina, ilma et uuritaks põhjalikult küsimust, mil viisil see vastastikune mõju aset leiab.

Esteetikas pole veel isegi kuigivõrd arvestatavat kunsti mõjuvorme ja -tüüpide klassifikatsiooni: alates kirjanduslikest laenudest kuni eelkäijatelt lähtuvate traditsioonide keerulisemate pärimisvormideni (sümpaatia, antipaatia). Eksisteerib terve rida vastastikuse mõjustamise vorme ja tüüpe, mille hulka kuulub omapärane juhust, kus suur kirjanik «ületab» ja «neelab» terve oma eelkäijate ja kaasaegsete plejaadi saavutused. Viimased muutuvad kõik järgmistele «igavaks», sest kõik väärtuslik neis on imbunud suure kunstniku, näiteks Shakespeare'i loomingusse. Leiab aset ka vastupidine nähtus: suure kirjaniku looming nagu «lahustub» järgnevas kirjanduslikus loomingus. Endastmõistetavalt ei tähenda see, et suur kirjanik kaotab oma esteetilise tähtsuse. Kunsti edaspidises arengukäigus avaldab ta kõikjale tungivat mõju. Kui kasutame füüsika keelt, võime öelda, et kujuneb omapärane «gravitatsiooniväli», mille mõjusfääri satub uue ajastu iga kirjanduslik nähtus: see allub kas tõmbe- või tõukejõule ning kas jätkab oma suurt eelkäijat või eitab seda.

Selliseks maailmakirjanduses «lahustuvaks» geeniusseks oli Dostojevski, kelle looming XX sajandi kirjanduslikku situatsiooni tugevasti mõjustas. Palju kordi on märgitud, et Dostojevski on Gorki endast «eemale tõuganud». Enam kui kord on väidetud, et Leonovi talent on arenenud Dostojevski traditsioonide vaimus. Kuid ma kõnelen siin mõjust avaramas mõttes, sellisest mõjust, mis tungib kirjandusprotsessi sügavusse ja on seetõttu vähem märgatav. Brechti ja Camus' loomingu kõrvutamine Dostojevski loominguga lubab püstitada küsimust sellistest keerulistest kirjanduslikest sügavmõjudest, kus ei esine kontakti mitte eelkäija loominguga, vaid tema poolt tekitatud «väljaga». Nende kirjanike looming on oma olemuselt intellektuaalne ja läheneb Dostojevski kunstiprintsiipidele. Dostojevski looming on filosoferimine inimese moraalseste postulaatide üle, on mõttetulv, ideede kokkupõrge ja piinarikas töö otsimine.

Dostojevski poolt loodud kunstilisest mõtlemisviisist saavad alguse Brechti ja Camus' kontseptsioonromaan ja kontseptsioon-draama.

Tõsi küll, mitte kõik uurijad ei pea Dostojevski mõju Brechtile valeldamatuks.

Oma artiklis «B. Brecht ja karakteri esteetiline rikkus» olen välja toonud Dostojevski ja Brechti poeetika olulised kokkupuutepunktid: «... ühe karakteri (Galilei) peegeldumine mitmes (tütar ja õpilased) lähendab Brechti poeetikat väga Dostojevski poeetika mõningatele joontele...»³³ Nendele seisukohtadele vaidles vastu selline kompetentne ja tõsine uurija nagu I. Fradkin. Ta märkis, et Brecht on mitmes oma artiklis viidanud oma loomingu allikatele ja traditsioonidele ning on neid vastandanud XIX sajandi realismile. Seoses nende märkustega teeme ühe täpsustuse. Kui vaatleme Brechti seisukohti kriitilise realismi traditsioonide kohta, siis ilmneb, et kriitilise realismi selline väljapaistev esindaja nagu Dostojevski pole sattunud Brechti «individuaalsesse», «erilisse», «isiklikku» traditsiooni, vaid on teda mõjustanud «üldise» traditsiooni kaudu, nagu need saavutused, mis kuuluvad kogu kirjandusele. Vahetegemine «isikliku» ja «üldise» traditsiooni vahel tundub põhimõtteliselt tähtis. Kui «isiklik» traditsioon on seotud eelkäija «tugeva» vahetu mõjuga kirjanikule, siis «üldine» traditsioon loob sellise «kirjandusliku atmosfääri», millest väljaspool ei saa kujuneda ükski uuema aja silmapaistev kirjanduslik nähtus.

Ent Brechti ja Camus' poeetika iseärasused ei tulene ainult Dostojevski mõjust maailmakirjandusele, vaid on tekkinud ka kaasaegse kunstilise mõtlemise vormide kujunemisest. Need mõtlemisvormid vastavad Lääne vaimuelus toimunud nihetele (väärtuste ümberhindamine, uue elumõtte otsingud, filosoofiliste probleemide tungimine kirjandusse, žanride struktuuri muutumine).

Ühtlasi on tähtis rõhutada, et Dostojevski mõju Camus'le ja Brechtile on erinev. See on seletatav eksistentsialist Camus' ja realist Brechti täiesti erineva maailmavaatega ja nende loomingu esteetiliste eesmärkide ning ideaalide sügava vastandlikkusega. Nii üks kui teine loob kontseptsioondraamasid. Mõlemale on iseloomulik ratsionalistlik kirjutamismaneer. Aga kui Camus asetab rõhu filosoofilistele ja moraalsetele probleemidele ning seab oma kontseptsiooni keskpunkti üksildase isiksuse, kelle seisukohast ta püstitatud probleeme lahendab, siis on Brechti teostes rõhk filosoofilistel ja poliitilistel probleemidel ning tema kontseptsiooni keskpunktiks on rahvas ja üksikisiku suhe rahvaga.

Kõneldes elu mõttest ja inimese kohast elus, käsitleb Camus inimisiksust otsekui väljaspool aega ja ruumi, nagu seda teevad teised eksistentsialistidest kirjanikud. Ning selle poolest erineb

³³ Социалистический реализм и классическое наследие. М. 1960, lk. 381.

Camus' mõtlemisviis Dostojevski ajalooliselt konkreetsest mõtlemisviisist, viimase teoste realistlikust kujundite süsteemist.

Camus' ratsionalism on suunatud sellele, et tõestada üksiku inimese põhimõttelist isoleeritust maailmas, tema endassesuletust. Oma teoste kogu loogilise konstruktsiooniga rõhutab Camus inimese eksistentsi kõikuvust, ebakindlust ning lõppkokkuvõttes mõtetust, sest ta viib inimese absurdse surmani. Brechti ratsionalism, vastupidi, näitab ajaloo mõistlikkust ja tõestab, et inimene toimib kõige arukamalt siis, kui ta järgib ajalugu, kui ta tegutseb vastavuses ajaloolise paratamatusega, seaduspärasusega, progressiivsete ühiskondlike probleemidega. Brechti ratsionalism on omapärane parteilisus ja ideelisus, mis on omane sotsialistliku realismi kunstile.

Vastastikused mõjud kunstis on keerulised ja mitmekesised, see on kunsti arengu vältimatu ja oluline faktor.

II. ISIKSUS, RAHVUS JA ÜHISKOND

Rahvusliku ja üldinimliku probleem muutub ikka tähtsamaks ja teravamaks nii poliitikas kui ka esteetikas. Kommunistlike ja töölisparteide rahvusvahelisel nõupidamisel Moskvas 1969. aasta juunis märgiti, et kaasaja üheks kõige pakilisemaks probleemiks on rahvuslike ja internatsionaalsete printsiipide ning huvide kooskõlastamine. Mistahes kõrvalekaldumine nende printsiipide kooskõlastamise ainuõigest, leninlikust põhimõttest kas natsionalismi või šovinismi või kosmopolitismi ja rahvusliku nihilismi suunas viib tõsiste tagajärgedeni nii poliitikas kui ka kultuuri, kunsti ja esteetika teooriate valdkonnas.

Sotsialism püüab ellu viia humaanset ja demokraatlikku printsiipi: virgutada masside ajaloolist initsiatiivi, mis eeldab, et iga inimene võiks osa võtta oma rahva elu ja saatuse määramisest ning «et iga rahvas otsustaks kogu inimkonna saatuse küsimust».³⁴

Kõigi nende probleemide käsitlemine tungib kahtlemata ka kirjanduse ja kunsti valdkonda ning neil on omad esteetilised aspektid. Kuid ilukirjanduses heidab teatavasti igale probleemile valgust autori isiksus ja tema teoste tegelased. Just seepärast peab väga aktuaalne rahvuslikkuse ja internatsionaalsuse probleem, mis on ühine meie elu paljudele valdkondadele (poliitika, kultuur, riikidevahelised suhted, rahvusvaheline kommunistlik liikumine), avalduma kirjanduses isiksuse, rahvuse ja ühiskonna dialektilise seose kaudu.

Rahvusliku ja internatsionaalse seose probleemil on oma üldiline ja globaalne aspekt. See avaldub nõukogude rahvaste sõpruse, omavahelise suhtlemise ja rahvuskultuuride vastastikuse rikastumise probleemina. Ühtlasi on see ka probleem iga NSV Liidu rahvuskirjanduse ja kogu nõukogude kirjanduse vahekorra maailma kultuuriga ning nõukogude kirjanduse osast inimkonna vaimuelus.

Kõik need rahvuslikkuse ja internatsionaalsuse aspektid on üksteisega seotud. Oleks imelik, kui marksistid-leninlased püstitaksid internatsionalismiprobleemi seismise, ainult NSV Liitu puudutava küsimusena. Kui silmas pidada just nõukogude kirjandust, on tähtis, et püstitaksime selle probleemi ka teisel tasandil, et internatsionalism hõlmaks kõigi maailma rahvaste huve.

³⁴ Vt. V. I. Lenin, Teosed, 30. kd., lk. 137.

«Kuidas nii?» võidakse mulle vastu vaielda. «Te viite kõneluse üldinimlikule tasandile, ent see on aktuaalne vaid siis, kui rahvad on tulid unustanud ja ühtsesse peresse ühinenud. Seni kui esineb veel rahvusvahelist vaenu, kuni eksisteerivad sotsialismi- ja kapitalismileer, tuleb internatsionalismi mõista ainult Nõukogude Liidu sisese küsimusena või parimal juhul ainult sotsialismileeri maade vahekorra probleemina.» Kuid selline seisukoht on täiesti ekslik. Pole juhus, et kommunistlike ja töölisparteide rahvusvahelise nõupidamise otsused juhivad tähelepanu just internatsionalismi globaalsele aspektile. Siin pole midagi imestada. Proletariaat, tema partei, võitlus ja kultuur koguvad endasse kõik selle, mis on paremat kogu maailma revolutsioonilise võitluse traditsioonides, maailma kultuuris ja kunstis. Teiselt poolt esindavad proletariaat ja tema võitluse tulemusena tekkinud Nõukogude riik, nõukogude kultuur ja kunst tänapäeva elus, võitluses ja kultuuris kogu inimkonna huve. Marxi ja Engelsi kuuluis loosung «Kommunistliku partei manifestist» «Kõigi maade proletaarlased, ühinege!» on tänapäevalgi elav ja aktuaalne, see kõlab kogu maailma ulatuses ja pöördub maailma kõigi töötajate poole.

Ei, rahvad pole veel ühiseks pereks ühinenud. Ent internatsionalisminoot heliseb paljurahvuselises nõukogude kirjanduses, meie kirjanike parteilisest vaimust kantud raamatutes ka tänapäeval kõlavalt ja kutsuvalt ning rajab teed maailma rahvaste ülemaailmsele vendlusele tulevikus.

Nõukogude riigi sünni saatsid hümnihelid, milles kuulutati välja suur programm:

«Võim Internatsionaali maailma uueks loob.»

Kogu nõukogude kirjandust läbib ülemaailmse internatsionalismi teema, võitlus kõige lähemate ja kõige «kaugemate» inimeste ja rahvaste huvide eest. See teema esineb Svetlovi «Granadas», kus kangelane «jättis maha kodutare ja läks sõdima, et talupojad Granadas saaksid maad». See peitub Šolohhovi Nagulnovi liigutavalt naiivses, kuid tegelikult tõsisel kiindumuses inglise keelde, ja Eisensteini «Soomuslaev «Potjomkini»» punase lipu all sooritatud ümbermaailmareisis.

Meie paljurahvuselise kirjanduse iga tõeliselt rahvuslik teos esindab oma rahvast üleliidulise lugeja ees ja on nõukogude kultuuri täievoliliseks saadikuks kogu inimkonna ees. Üldinimlikkus kuulub internatsionalismi globaalse aspektina orgaaniliselt nõukogude kirjandusse ning esineb selles ajaloo ja klassi vahekordadest tingitud dialektilises ühtsuses rahvuslike ja isiklike elementidega.

1. Rahvuslikkus ja internatsionaalsus kui esteetika kategooriad

Rahvuslikkuse ja internatsionaalsuse probleem on aktuaalne, seda on palju kordi arutatud ja mitmest küljest valgustatud, kuid seda pole senini üldesteetilise probleemina käsitatud. Seetõttu pole rahvuslikkust ja internatsionaalsust ka esteetikakategooriatena piisavalt käsitletud. Autor püüab siin esitada mõned aspektid selle probleemi üldesteetilisest käsitlusest.

Juhan Smuuli olukirjelduses «Jaapani meri, detsember» jutustatakse reisist ilmastikulaeval «Vojeikov». Autori tähelepanu orbii- dil on inimesed, nende saatused, töö ja puhkus, mured ja rõõmud, ekspeditsiooni sündmused. Kuid on iseloomulik, et J. Smuul seostab kaugel reisi kõiki sündmusi ja elunähtusi oma kodulinna Tallinna, Eestimaa ja eesti kultuuriga.

Jutustuse kangelase sõidutab laevale riiakas ja ebasõbralik paadimees, kes külalisele istet ei paku ning koguni ütleb tema kohta «kolmandas isikus»: «Las seisab, kurat!» Ja autor seostab selle episoodi kohe irooniliselt eestlaste rahvuslike elukogemustega: «Mõtlesin: miks ometi suur osa halvaloomulisi või närvilisi inimesi oma kaaskodanikke nii andetult sõimab, miks nende sõnavaara on nii vaene ning miks tigidus ja temperament — viimane annaks aga kaklusele sära! — nii harva paaris käivad. Ma saan aru, et eestlastel on raske: meil on neid sõnu vähem kui ühelgi teisel suurel rahval. Õige — kunagi lugesin Tartu Kirjandusmuuseumis Juhan Peegli «Eesti Laskurkorpuse erisõnastikku» ja jõudsin arusaamisele, et me veel ei tunne oma keele rikkuse mõningaid külgi.»³⁵

Muidugi ei tekkinud see irooniline mõttekäik seepärast, et autor oma emakeelt vaeseks peab või et teda küllalt temperamentselt ei sõimatud. Põhjus on siin selles, et autor seostab iga fakti ja episoodi lähedaste faktide või episoodidega oma rahva elust.

Nüüd aga veel üks humoristlik mõttekäik, milles kõneldakse ebausust ja halbadest ennetest: «Muide, esmaspäeva kohta. Laevastikus tõepoolest kardetakse seda päeva. Ja mul tuli tublisti vaeva näha, et tüürimehi ja teadlasi veenda: vene meretraditsiooni järgi kardetud esmaspäev on palju nõrgem ja vähem hull kui eesti reede, mida teadlik inimene tõesti kartma peaks. Halb on, kui reede ja 13 kokku satuvad.» Näeme taas, kuidas ekspeditsioonifakte kõrvutatakse oma rahva tarkuse ja eelarvamustega.

Kirjanik tunnetab teist rahvast ja kogu maailma, kõrvutades neid oma rahvaga, ta näeb neid läbi oma rahvuslike kogemuste

³⁵ J. Smuul, Jaapani meri, detsember. Tallinn 1965, lk. 290—291.

prisma. Autor sõidab Eestist kaugel Jaapani merel, aga kui jutt on tühjast sõnadetegemisest, initsiatiivi puudumisest või harjumusest šablooni järgi käia, tuleb talle jälle Tallinn meelde: «Mõni aasta tagasi kõrvaldati Toompeal Eesti NSV Ministrite Nõukogu eest miilitsa valvepost. Väravast võib nüüd läbi minna ilma loata ja kontrollita. Ja kohe pärast seda nägin inimest, kes tuli nõutult tagasi.

«Ma ei saanud sisse minna. Miilitsaid ei olnud!»³⁶

J. Smuuli teose rahvuslikud jooned seisnevadki selles, et kõiki maailmanähtusi ja uusi elukogemusi seostatakse ajalooliselt kujunenud rahvuslike kogemustega. Aga kus on siin siis internatsionaalsus? See pole sugugi selles, et pika reisi ajal jutustatakse meretaguse elu eksootikast. Rahvuslike elukogemusi ja kõike nende kaudu nähtut või tajutut kõrvutatakse omakorda inimkonnaga, selle elu ja huvidega, selle kogemuste ja internatsionaalse kultuuriga. Pole juhuslik, et dokumentaaljutustusse ilmastikulaeva ekspeditsioonist Jaapani merel on tunginud Shakespeare'i, Fieldingi, Heine, Tšehhovi, Einsteini ja teiste nimed. Sellega jõuame rahvuslikkuse ja internatsionaalsuse probleemi ühe väga tähtsa ja senini väheuuritud aspektini.

Kunstiteose rahvuslikud ja internatsionaalsed jooned ei seisne mitte ainult otsestes kõrvutamistes ja seostamistes ühelt poolt oma rahva eluga ja teiselt poolt kogu maailma kultuuriga, millest oli eespool juttu J. Smuuli teose puhul. Ei! Rahvuslikkuse ja internatsionaalsuse dialektika peitub ka kunstiloomingu esteetilistes alustes endis. Ma pean silmas ilu kategooria üldist tähtsust ja seda kõikehõlmavat osa, mida ta kunstis etendab. Kunstnik omandab maailma ilu seaduste järgi, kunstiteos tekitab meis esteetilist naudingut (isegi siis, kui selles on kujutatud inetut). Ilu on iga tõelise kunstiteose vältimatu esteetiline omadus. Teiste sõnadega, kunstis vaadeldakse kõike ilu valguses, seostatakse kõike iluga ja kõik esineb seal kaunil kujul. Teoses võib kujutada sugugi mitte ilusat nägu, kuid see peab olema kaunilt joonistatud. Kuid mis on siis ilu, kui ilma temata või temast väljaspool ei saa olla ühtki kunstinähtust? Paljude nõukogude esteetikute töodes on esitatud selle kategooria ühiskondlik kontseptsioon³⁷ (see on nüüd detailselt ja mitmekülgsest läbi töötatud ja laialdase tunnustuse leid-

³⁶ J. Smuul, Jaapani meri, detsember, lk. 395.

³⁷ Vt. selle kohta järgmisi raamatuid: Л. Столович, «Эстетическое в действительности и в искусстве», «Предмет эстетики»; Ю. Боров, «Категории эстетики», «Основные эстетические категории», «Введение в эстетику»; А. Зисс, «Эстетика и искусство», «Лекции по марксистско-ленинской эстетике» ja teiste nõukogude teadlaste töid.

nud), mis vaatlleb ilu üldinimliku väärtusena ja eseme tähtsa omadusena avaramas mõttes inimkonna jaoks tervikuna.

G. Plehhanov kirjutas: «Kahtlemata meeldib Milose Venus vaid teatud osale valgesse rassi kuuluvatele inimestele. Rassi sellele osale on ta vaieldamatum kui 1789. aasta printsiihid. Kuid mis põhjusel? Ainult seetõttu, et need printsiihid väljendavad suhteid, mis vastasid vaid teatud faasile valge rassi arengus (ajale, mil kodanlik kord võitis feodalismi), kuid Milose Venus on naise välimuse ideaal, mis vastab selle arenemise paljudele faasidele.»³⁸

G. Plehhanovi arutlused annavad võtme üldinimliku mõistmiseks kunstis ja moodustavad materialistliku baasi otsustamiseks, mis on kunstiteoses ajutine ja mis igavene. Kunstiliste kujundite loomisel seostatakse üldinimlik ja internatsionaalne külg nähtuste käsitlemis- ja hindamisviisiga, mis sõltub rahvusest, ajaloolistest tingimustest ja klassipositsioonist.

Kunstnik hõlvab maailma ilu seaduste järgi ja püüab oma teostega lugejale esteetilist naudingut pakkuda. Kui kunstnik hõlvab nähtusi esteetiliselt ja esteetilise ideaali valguses, kõrvutab ta neid paratamatult inimkonnaga ja hindab neid sellest aspektist, mis tähtsus on neil inimkonnale kui liigile. Selline üldinimlik element on loomeprotsessi üheks aluseks ning viimane on seega immanentselt humaanne ja internatsionaalne. Kuid loomeprotsess sisaldab peale internatsionaalse elemendi ka rahvuslikku elementi, sest üldinimliku väärtuse mõiste ise on ajaloo, klasside ja rahvuse poolt tingitud. Mida omapärasem on maailma rahvuslik käsitlus, seda rohkem annab see hinnatavat, kordumatut ja asendamatu üldtäheenduslikku kunstilist informatsiooni ja kogemusi.

Mida tihedamalt on teose rahvuslik omapära üldinimliku ja internatsionaalsega seotud, seda suurem on teose üldtäheenduslikkus, seda väärtuslikum on ta laiadele lugejate hulkadele. Just see on teose kõrge kunstipärasuse üks tähtsamaid tingimusi, mis võib talie anda klassikalise või ülemaailmse kõlapinna. Eriti oluline on siin, et rahvuslikud kogemused ja probleemid kõlaksid üldinimlikult.³⁹ G. Lomidze huvitavas ja ammendavas artiklis «Internatsionaalne ja rahvuslik»⁴⁰ on just probleemi sellele aspektile erilist tähelepanu pühendatud ja toodud veenev näide M. Šolohhovi

³⁸ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1. М. 1958, lk. 151—152.

³⁹ Muidugi võivad kunstis kajastuda ka ühiskondliku arengu antud momentid tekivad üksikprobleemid. Kuid suur kunst teeb nad üldtäheenduslikuks, «üldhuvitavaks» (N. Tšernõševski) ning neid ei käsitleta ega lahendata mitte ainult ajalooliselt mõõduva situatsiooni vaatevinklist, vaid kogu inimkonna huvide seisukohalt. Inimkonna huvid lähtuvad alati ajaloost, klassi ja rahvuse kogemustest.

⁴⁰ Vt. «Вопросы литературы» 1967, nr. 4, lk. 3—18.

romaani-epopöa «Vaikne Don» saatusest. Siiski näib mulle, et G. Lomidze poolt antud iseloomustust romaani internatsionaalse tähenduse kohta tuleks mõnevõrra täiendada ja täpsustada.

G. Lomidze kirjutab: «M. Šolohhovi «Vaikne Don» on täielikult sukeldunud vene stiihiasse. Romaanis on ära toodud isegi kasaka-huutorite reaalselt eksisteerinud nimed.

«Vaikse Doni» tegelased on suuremas enamuses vene inimesed. Ka maa, taevast ja kogu miljöo on venepärane. Kuid M. Šolohhovi epopöas käsitletakse ülemaailmse ja ajaloolise tähtsusega probleeme. Siin kõneldakse inimese ja rahva saatusest, oma koha otsimisest gigantses revolutsioonivõitluses, tehtud vigade traagilisest hinnast, näidatakse, kui õpetlik oli see tee, mille inimesed läbi käisid neil tormilistel aastatel, mil purustati vana ja sündis uus. M. Šolohhovi «Vaikne Don» on oma olemuselt, temas väljendatud elufilosoofia tugevuselt, raamatu lehekülgedel kujutatud sotsiaalsete konfliktide ja võitluse ulatuselt internatsionaalne. Seda on eriti märgata meie nõukogude ühiskonna viiekümneaastase ajaloo valgusel.» Lomidze pole Šolohhovi romaani internatsionaalset üldinimlikku aspekti siiski küllalt täpselt välja toonud. Mõningaid täpsustusi tuleb teha nii selleks, et M. Šolohhovi teost paremini mõista, kui ka selleks, et täielikumalt iseloomustada kunsti internatsionaalset külge, mille kohta laiemat üldteoreetilist määratlust pole senini antud.

M. Šolohhovi romaanis «Vaikne Don» eksleb keskmik Grigori Melehhov revolutsioonikeerises. Ajaloo tormi-iil kannab teda kord ülestõusnud rahva poolele, kord valgete kasakate juurde. Grigoril tuleb oma vigade eest rängalt maksta. Ning romaani suurus ja humaansus on selles, et autori poolehoid on nii ajaloo kui ka isiksuse poolel. Šolohhov näitab revolutsiooni paratamatust ja möödapääsmatust. Ta mõistab eksinud isiksuse ajaloo vaatevinklist hukka, kuid tunneb temale ka kaasa ja kujutab Grigorit traagilise kangelasena, mitte aga abstraktse reaktsioonilise jõuna, kes revolutsioonile vastu seisab ega pälvi muud kui hävitamist. See puhtvenepärane teos käsitleb puht Venemaa probleeme, mille ajalooliseks materjaliks on Venemaa kasakate elu kahe ajastu pöördelisel piiril. Kuid teos omandas ülemaailmse, internatsionaalse tähtsuse seetõttu, et nii probleem ise (keskmikud, mitteproletaarlased, väikekodanlikud kihid revolutsioonis) kui ka selle kunstiline lahendus (üldrahvalikust üritusest eemalejäämise tragöödia) on tänapäeval kogu maailma ajaloos üks kesksemaid probleeme.

Muidugi võib kirjutada teose, mis näitab oma klassist lahku löönud kodanlase traagilist ekslemist revolutsiooni ja kontrrevolutsiooni vahel (seda esines revolutsiooni ajal), proletaarlase traagilist kahevahelolekut (isegi seda tuli ette) või intelligendi kõi-

kuvust (sellest polnud muidugi puudust ei elus ega kirjanduses). Kuid niisugune teos ei puudutaks kaasaja ühiskonna üht kõige kesksemat probleemi. Ühiskonna saatus proletariaadi ja kodanluse vahelises ajaloolises heitluses oleneb sellest, keda toetavad elanikkonna arvukad keskkihid, väikekodanluse ja talurahva massid, sõltub sellest, kas kesktalurahvas on revolutsiooni või kontrrevolutsiooni reserviks. Nende kihtide kaksikloomus (ühelt poolt väikeomanikud, teiselt poolt töötajad) põhjustab nende positsiooni muutlikkust ja kõikuvust. Grigori Melehhovi traagiline saatus, milles on kontsentreerunud üliväärtuslikud ajaloolised kogemused, hoiatab õigeaegselt võõra valiku eest ja näitab keskkihtidele elulises ja kunstilises vormis kätte õige tee tegutsemiseks revolutsiooniajastul. V. I. Lenini sõnade järgi näitas M. Gorki romaan «Ema» omal ajal õiget teed paljudele revolutsioonist stiihiliselt osavõtnud proletaarlastele. Uute revolutsiooniliste tormide ajastu künnisel näitas keskkihtidele ajalooliselt õiget teed M. Šolohhovi «Vaikne Don». Ning asjaolu, et selles romaanis-epopöas on tõstatatud probleem, millest oleneb inimkonna saatus, teebki selle teose üldinimlikuks, internatsionaalseks.

Milline on siis rahvuslikkuse olemus kunstis? Kõige täielikumana ja täpsema määratluse rahvuslikkuse kui esteetika kategooria kohta on andnud N. Gogol oma laialt tuntud väites. Tahaksin seda definitsiooni meenutada, sest see aitab meil mõista kunsti internatsionaalsuse olemust: «Tõeline rahvuslikkus ei seisne sarafani kirjeldamises, vaid rahva enda vaimus. Poeet võib olla isegi siis rahvuslik, kui ta kirjeldab hoopis teist maailma, kuid näeb seda oma rahva silmadega, kui ta tunneb ja kõneleb nii, et tema kaasmaalastele paistab, et nad ise tunnevad seda ja kõnelevad sellest.»⁴¹

Kahjuks pole kunsti internatsionaalsuse kohta nii selget teoreetilist definitsiooni.

Mis on kunsti internatsionaalsus?⁴² Kuidas võiks seda defineerida?

Kui lähtuda eelnevast arutlusest ja toetuda Gogoli poolt antud kunsti rahvuslikkuse definitsioonile, siis võib öelda järgmist.

Internatsionaalsus kuulub kunsti põhiolendusse ja eeldab, et kunstnik ei seosta iga nähtust mitte ainult isiklike ja rahvuslike

⁴¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч. Изд-во АН СССР. М. 1952, т. VIII, lk. 51.

⁴² Märgime siinjuures, et antud juhul on jutt kunsti internatsionaalsusest esteetilises, mitte aga puhtpoliitilises mõttes. Olgu muuseas öeldud, et paljud mõisted esinevad nii poliitilises kui ka esteetilises tähenduses. Need tähendused on seotud, kuid kummalgi on oma spetsiifika. Nii näiteks riiklikus ja parteitöö valdkonnas esineb parteilisus poliitilise mõistena, kunstivaldkonnas aga esteetiline mõistena.

kogemustega, vaid vaatleb nähtusi ka esteetiliste väärtustena, arvestab nende üldinimlikku tähtsust, kõrvutab neid inimkonnaga. Tõeline poeet ei näe maailma mitte ainult «oma rahva silmadega», vaid ka kogu inimkonna pilguga ja seetõttu kuulavad tema häält nii kaasmaalased kui ka kõik tema kaasaegsed ja järglased.⁴³

See, et isegi kõige intiimsem ja salajasem on üldinimlik, avaldub kõige selgemalt lüürikas. Leedu luuletaja J. Marcinkevičius kirjutab luuletuses «Laste maa»:

«Uhtki hetke ei püsi nad kohal,
igaüks neist, kes teab, kuhu läeb.
Kui maailm saab kellegi omaks,
siis ta kõigepealt nendele jääb.
Me neid oodanud aastaid ja aastaid,
küllalt päevi me lugenud teel.
Kui nad ilmuvad, kasvame kaasa,
ilma nendeta lapsed me veel.»

Kas ei avaldu nende mõtete individuaalses kordumatuses ja mõtteviisi rahvuslikus omapäras üldinimlik suhtumine lastesse?

Et kunstiline kujund on objektiivse ja subjektiivse külje ühtsus, siis nõuab tema struktuur ise rahvusliku ja internatsionaalse momendi seostamist, sest kunstniku isikut ei mõjasta ainult ajalugu, tema klassi- ja rahvuskuuluvus, kunstnikul on ka üldinimlikud jooned, mis lubab igaühel näha poeetis «oma venda inimkonnas» (N. Belinski).

Eelnevast arutlusest kokkuvõtet tehes võime loetleda kunsti üldinimlikkuse ja internatsionaalsuse peamisi allikaid. Esiteks pole kunst võimalik ilma elulise materjali esteetilise hindamiseta ja selle hõlvamiseta ilu seaduste järgi. See nõuab, et kõiki nähtusi tuleb käsitada üldinimliku väärtuslikkuse seisukohalt ja lähtuda nende tähtsusest inimkonna jaoks kogu tema ajaloolises vastuolulisuses. Teiseks püstitatakse tõeliselt suurtes kunstiteostes probleeme, mis on olulised kogu inimkonnale. Kolmandaks on kunstnikul endal üldinimlikke jooni, mis kahtlemata kunstilise kujundi loomisel oma osa etendavad.

⁴³ Sotsialistliku realismi kunsti omapära seisab muuseas ka selles, et siin langeb klassipositsioon põhimõtteliselt ühte üldinimliku seisukohaga, sest proletariaadi klassihuvide väljendavad lõppkokkuvõttes kõigi töötajate ja kogu inimkonna huve.

● 2. Kordumatu kordumine ja korduva kordumatus

S. Maršak kirjutas:

«Ei ole kunstis etteantud teed.
Kui merd ja taevast määraks ainult sina, —
kaos laotuse ja ookeani sina
poes saaksid kätte värvileti eest.»⁴⁴

Kunst on alati otsing. Kunstnik ei korda, ei kopeeri elu, vaid annab edasi oma suhtumist maailma ja tema loomingus astub elu mele ette kunstniku kogemuste kaudu nähtuna, millesse kuuluvad ka kunstniku üleskasvatanud rahva kogemused.

Kunstis jäädvustub alati kordumatu rahvuslik maailmanägemine. Suurte ja väikeste rahvaste kunstilised kogemused kuuluvad orgaaniliselt maailma kultuuri varasalve.

M. Sarjani maalil «Armeenias» särab maastik üleni eredas lõunamaises päikeses. Taevas on kuumusest peaaegu valge, taeva peegeldus helgib kõrgete mägede lumistel tippudel ja laskub maapinnale valguse ja varjuna, korrates puude piirjooni. Inimeste kirev riietus vastab loodusele, riiete värvid kordavad mägede, põldude, aedade värvust. Inimesed sulavad ühte loodusega, mille nad inimlikuks muudavad ja mis annab neile pidulikult kauni ja range ilme.

Nii võis maailma näha ainult see kunstnik, kelle silma on kujundanud kuum lõunapäike ja kuumust õhkavad mäed. Päike on peaaegu seniidis, varjud on puude ja inimeste jalge all. Rahvuslikust vaimust kantud pildil näeme Armeeniamaa enda rõõmsat pidu, ürgse ja noore rahva õitsengut, elu kõrgpunkti.

Elu, ajaloo ja kunsti rahvuslikud kogemused on oma kordumise juures kordumatud. Nad korduvad, sest kõik rahvad elavad ja loovad ühtsete ühiskonnaseaduste järgi. Need on kordumatud, sest üldised seadused väljenduvad iga rahva ajaloos individuaalselt omapärasena. Iga rahva kunst annab edasi rahvusliku ja internatsionaalse, isikliku ja üldinimliku dialektikat. See ongi kordumatu tema kordumises.

Eriti omapäraselt avaldus see dialektika nende rahvaste elus, kes tegid pärast Oktoobrirevolutsiooni suure hüppe patriarhaalselt, sugukondlikult korralt XX sajandi tsivilisatsiooni ja kultuuri juurde. Kirgiisi kirjanik T. Aitmatov kõnelebki oma jutustustes üleminekust patriarhaalselt korralt sotsialismile. Seejuures teevad tema kangelased selle pika tee läbi ühe inimpõlve jooksul.

Patriarhaalsed suhted kujundavad inimese, kes ei kuulu ei endale ega inimkonnale, vaid kogukonnale. Ta pole isiksus, kes on

⁴⁴ С. Маршак, Лирические эпиграммы. М. 1965, lk. 51.

lülitunud maailma ajaloo käiku, ta on sugukonna esindaja, sugukonna traditsioonide kandja ja elluviija.

Aitmatovi jutustuste kangelasel on enamasti inimesed, kelle juures esineb vaid eriline (sugukondlikud jooned), kuid pole midagi individuaalset (isiklikku) või üldist (üldinimlikku, internatsionaalset). Need inimesed näivad elavat ajaloo peateedest eemal, ajalugu on nad maha jätnud ja unustanud, seetõttu on nad sageli armetud. Nende jaoks on ainsaks ühiskonda reguleerivaks printsiibiks sugukonna traditsioonid ja tavad: «Nii oli meil kombeks juba sellest ajast, kui me rändasime, kui meie vanaisad laagreid püstitasid ja koos karja ajasid. Selle traditsiooni oleme ka meie alles jätnud.» («Džamilja»). Tolles maailmas pole isiksust, sest inimesel ei teki inimliku valiku probleemi, ta ei tegutse omal riiskol, ta ei otsusta ise. Inimesed alluvad siin rangelt reglementeeritud tavadele ning nad ei aimagi, et võib esineda ka teistsuguseid suhteid.

T. Aitmatovi kangelasel elukäik on tähelepanuvääriv seepärast, et kangelasel saatused kordavad oma rahva ajaloolist saatust, mis lülitub ülemaailmsesse ajalooprotsessi: nad lakkavad elamast tavade järgi ning lähevad üle isiksuse keerulisemale, raskemale ja rikkamale elule. Näiteks Džamilja, kellele sugukond on meheks määranud Sadōki, teeb tavadega vastuolus oleva isikliku valiku. Ta kuulab ainult oma südame häält ja läheb oma armastatu Danijari juurde.

Jutustuses «Esimene õpetaja» näidatakse, et see üleminek kitsastelt sugukondlikelt suhetelt avarasse kaasaja maailma ei toimu ainult tunnete valdkonnas, vaid terves inimese maailmavaates. Selle revolutsiooni inimeste südames ja mõistuses teostab Kodusõja rinnetelt tulnud kommunistlik noor Duišen. Mida võis õpetada see poolkirjaoskamatu õpetaja? Ta kujundas oma õpilaste hingeelu otsustavalt ümber: ta vahetas aiili inimestele omase koordinaatide süsteemi uue, kaasaegse vastu. Ta äratas oma õpilastes isiksuse, näidates neile, et peale sugukonna on olemas veel rahvas, klass, inimkond. «Ise seda aimamata sai ta hakkama kangelas-teoga. Jah, see oli kangelas-tegu, sest noil päevil avanes kirgiisi lastele, kes me oma aiilist sammugi kaugemale polnud saanud, koolis, kui nõnda võib nimetada savionni, mille haigutavaist seinapragudest paistsid mägede lumised tipud, äkki uus, ennekuul-matu ja ennenägematu maailm...

Just sel ajal saime teada, et Moskva linn, kus elab Lenin, on palju-palju kordi suurem Aulie-Ata'st ja isegi Taškendist, et maailmas on Talassi oru suurusi meresid ja et mööda neid meresid sõidavad laevad, mürakad kui mäed. Saime kuulda, et petrooli, mida meil laadalt toodi, hangitakse maa seest. Ja me uskusime

juba siis kaljukindlalt, et kui rahvas kord jõukale järjele jõuab, saab koolgi suure valge maja, kus on avarad aknad ning kus õpilased hakkavad istuma laudade taga.»⁴⁵

Aiilis elasid inimesed väljaspool ajalugu, alatiseks seismajäänud ajas, nende jaoks eksisteeris ainult olevik. Esimene õpetaja näitas, et peale oleviku on olemas ka tulevik ja minevik. Ta eraldas oleviku minevikust, öeldes, et «ei saa elada nii, nagu aiilis varem elati». Ja ta tõi laste teadvusse tulevikuidee. Sellega alustas ta juba esimeses tunnis. Õpetaja osutas seinale kleebitud portreele. «See on Lenin!» ütles ta. ... Kuklasse lükatud sonimütsi alt vaatasid rahulikult tähelepanelikud silmad. Nende pehme, soojust tulvav pilk näis meile ütlevat: «Lapsed, kui te ainult teaksite, mis-augune imetore tulevik teid ootab.»⁴⁶ Ja tundides kordub see kauni (kuigi abstraktse) tuleviku teema mitu korda. Kuid vahest kõige täielikumalt tajub jutustuse kangelane tütarlaps Altōnai seda tulevikuideed õpetaja poolt istutatud kahe paplipuu kaudu:

««Vaata, kui tore!» naeris Duišen tagapedes. «Nüüd aga juhime tollest lätest seal nende juurde arōki. Küll sa veel näed, missugused paplid neist kord saavad! Nad jäävad siia künkale kõrvuti seisma nagu vennakesed. Nad on alati nähtaval ning head inimesed tunnevad neist rõõmu. Siis on elugi teistsugune, Altōnai. Kõik hea on alles ees...»»⁴⁷ Ning inimeste teadvuses toimuvad muudatused, selles tekivad sotsiaalsed kategooriad (maailm, klass, rahvas, tulevik), mis äratavad inimeses isiksuse, kes kuulub ajalukku. Sugukonna esindajast tekib indiviid, kelles peitub uus süsteem: isiksus, rahvus ja inimkond.

Altōnai saatus peegeldab ja väljendab kogu kirgiisi rahva ajalugu ja arenemisteed.

Mitte ainult rahvuslik, vaid ka ülemaailmne aspekt on T. Aitmatovi poolt püstitatud probleemil sellest, kuidas sugukonna liikmest kujuneb inimkonna esindaja, ajalukku kuuluv isiksus. Seda kirgiisi tütarlapse Altōnai teed kordavad tänapäeval (kui mitte täna, siis homme) Aasia, Aafrika, Ladina-Ameerika ja Okeania rahvad, kes on asunud oma ajalugu looma. Nad vahetavad samuti oma «koordinaate», asendavad uuega taustsüsteemi, mille suhtes moraalseid väärtusi hinnatakse, lähtuvad uutest elu «postulaatidest».

Selline on rahvuslikkuse ja internatsionaalsuse dialektika veel üks tahk. Ühe rahva arengutee iseärasused on teiste rahvaste elus printsiipiaalselt tähtsad ning tähendusrikkad, sest rahvuslikkus ja

⁴⁵ T. Aitmatov, Esimene õpetaja. Tallinn 1972, lk. 29.

⁴⁶ Sealsamas, lk. 28.

⁴⁷ Sealsamas, lk. 49.

üldinimlikkus on kordumatuse kordumine, üldise eriline avaldus.

Rahvuslikkuse ja internatsionaalsuse dialektika ei esine mitte ainult kunsti idees, temaatikas ja probleemides, kunsti sisus, vaid ka kujundilise mõtlemise vormis. Rahvusliku ja internatsionaalse põhilisemad avaldusvormid kunstis on: teiste rahvaste traditsioonide mõju rahvuslikele kunstitraditsioonidele, rahvuslike kunsti-saavutuste ja -avastuste mõju maailma kujundilisele tajumisele kogu inimkonna poolt, uute kunstivormide ja kunstilise mõtlemise viiside avastamine ja nende järkjärguline levimine erinevate rahvaste kunstis.

● 3. Üksik, eriline ja üldine*

Rahvuslikkuse ja internatsionaalsuse vahekorda kunstis on nõukogude esteetikas arutatud rohkem kui kord.⁴⁸

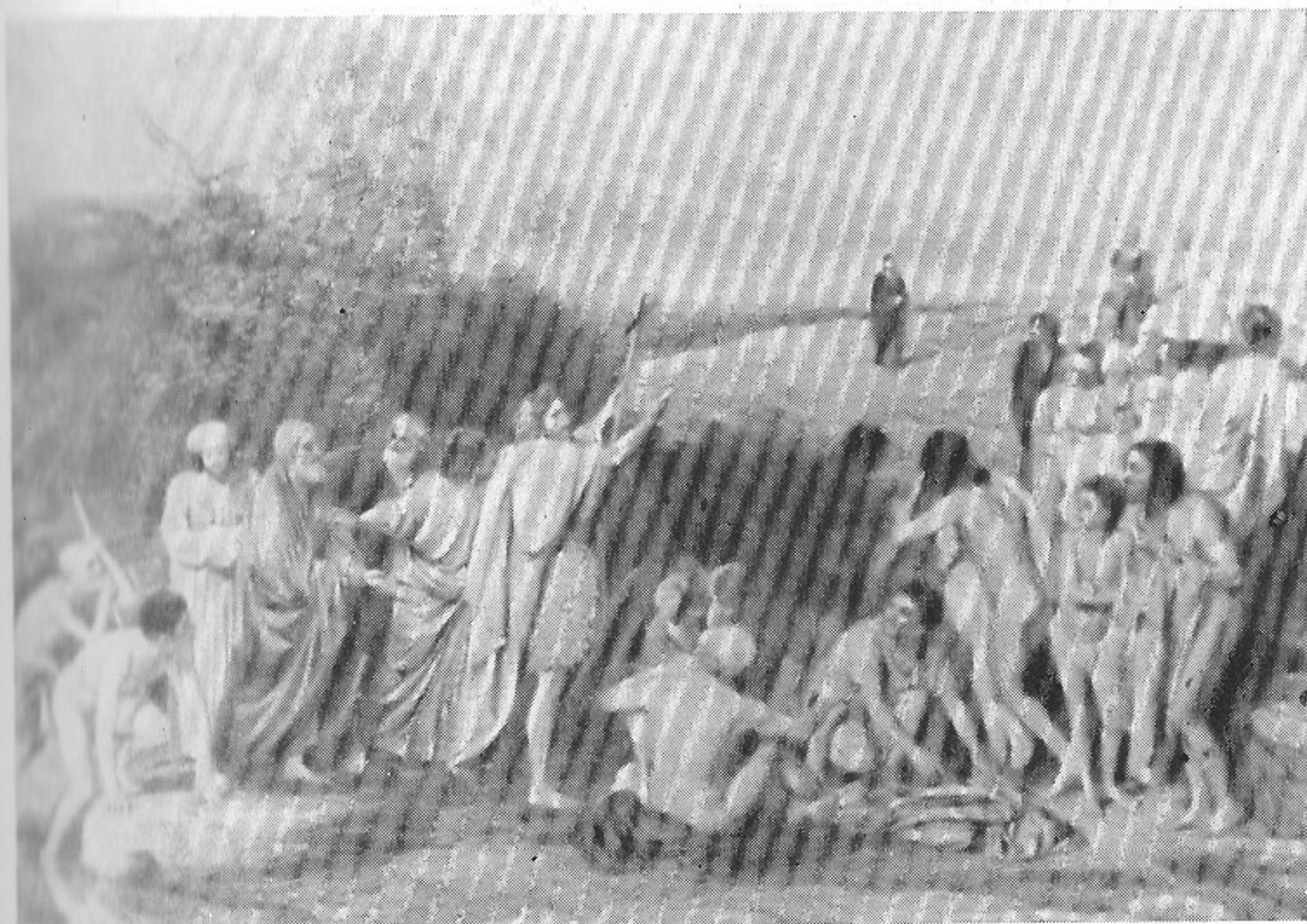
Milliseid seisukohti toiminud diskussioonidel esitati? Mis oli neis õige, mis ekslik? Millised on probleemi arutamise tulemused ja perspektiivid? Missuguse lahenduse võib anda praegu, kui diskussioonil esitatud viljakamaid ideid edasi arendada?

Suurem osa probleemi arutanud nõukogude kriitikutest lähtub õigest teesist: nõukogude rahvaste kultuur on oma eesmärkide ja ideaalide poolest internatsionaalne, kuid samaaegselt rahvuslikult omapärane. Ent rahvusliku ja internatsionaalse vahekorra teoreetiline mõistmine on tekitanud suuri vaidlusi. Tihti esineb ilmselt ebaõigeid väiteid. Nii pakkus V. Oskotski välja järgmise formuleeringu: «Rahvuslikkus on erilise märk üldisel.» Selle formuleeringu vastu vaidlesid paljud diskussioonist osavõtjad, kes näitasid, et esiteks on V. Oskotski definitsioonis tahtmatult lubatud kultuuri üldiste joonte esinemist mitterahvuslikul kujul ja teiseks taandab see määratlus rahvuslikkuse mustri või ornamendi tasemele, mis on tikitud mingisugusele üldinimlikule kanvaale.

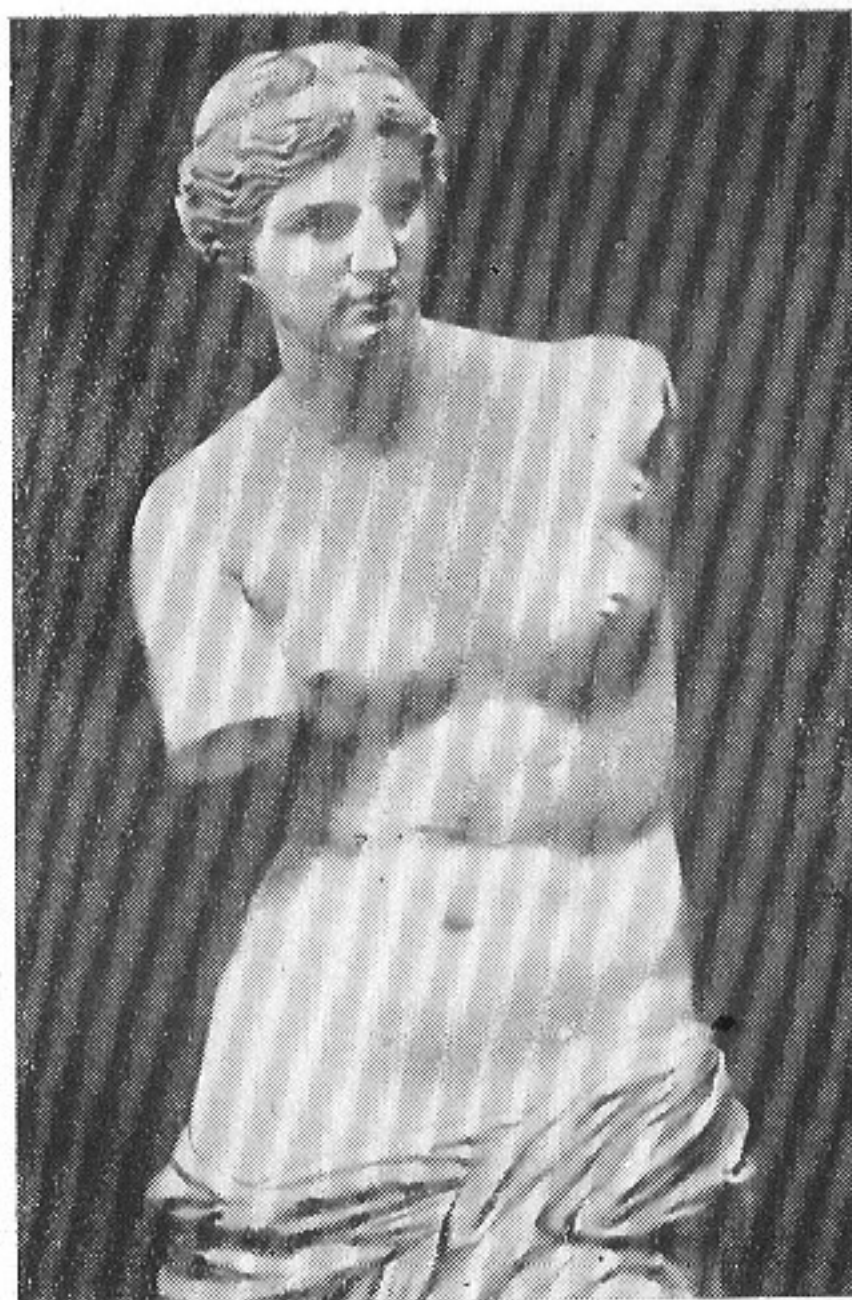
Diskussiooni käigus tehti katset käsitleda rahvuslikkuse ja internatsionaalsuse seost rohkem dialektiliselt. Nii rõhutab L. Terakopjan, et rahvuslikkuse ja internatsionaalsuse ühtsuses «pole mingisugust vastuolu. Üldise ja erilise ühtsus peitub nende olemuses».

Samasuunalised on ka G. Korabelnikovi arutlused. Tõepoolest, üldise ja erilise dialektika läbib rahvuse ja inimkonna vastastiku-

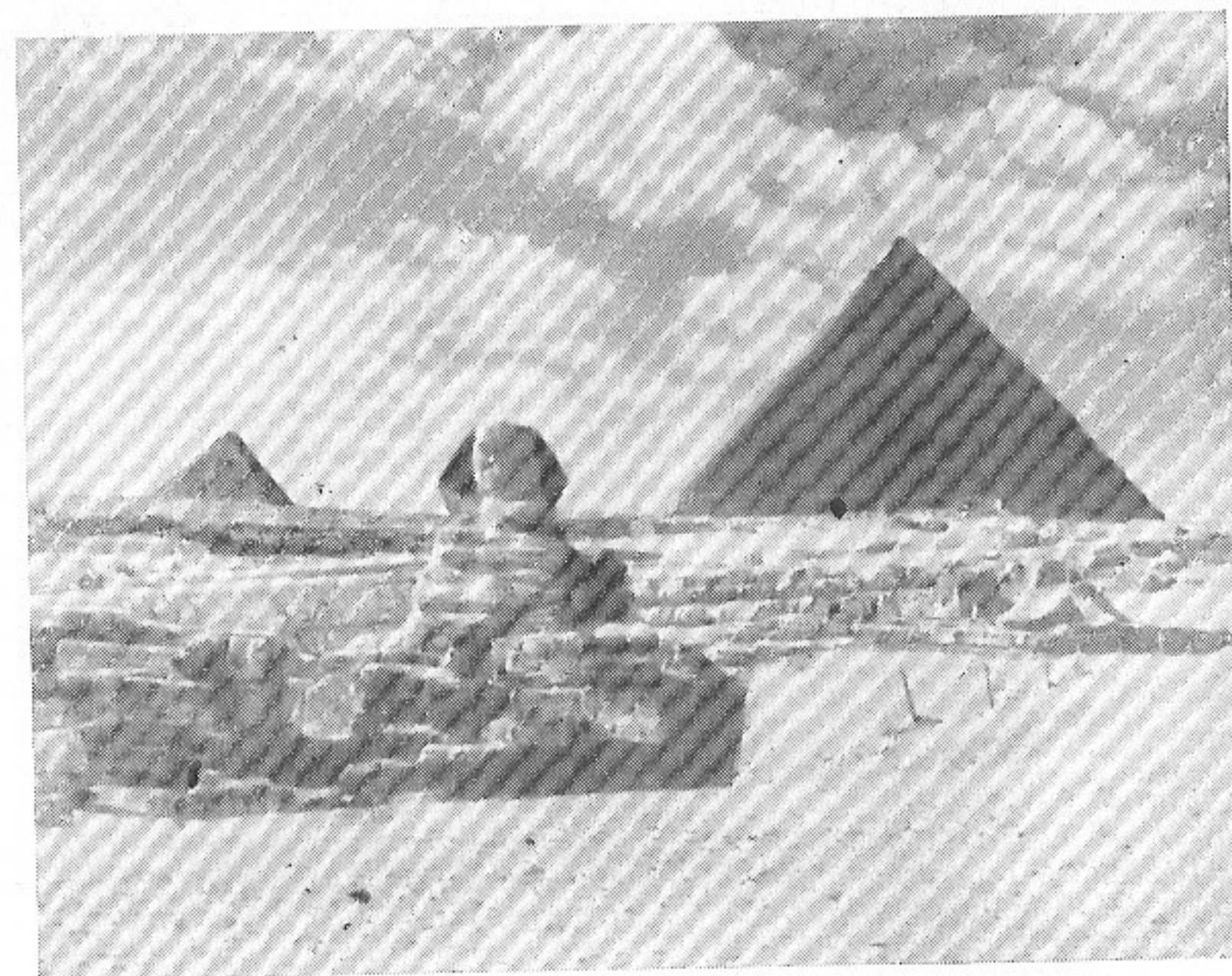
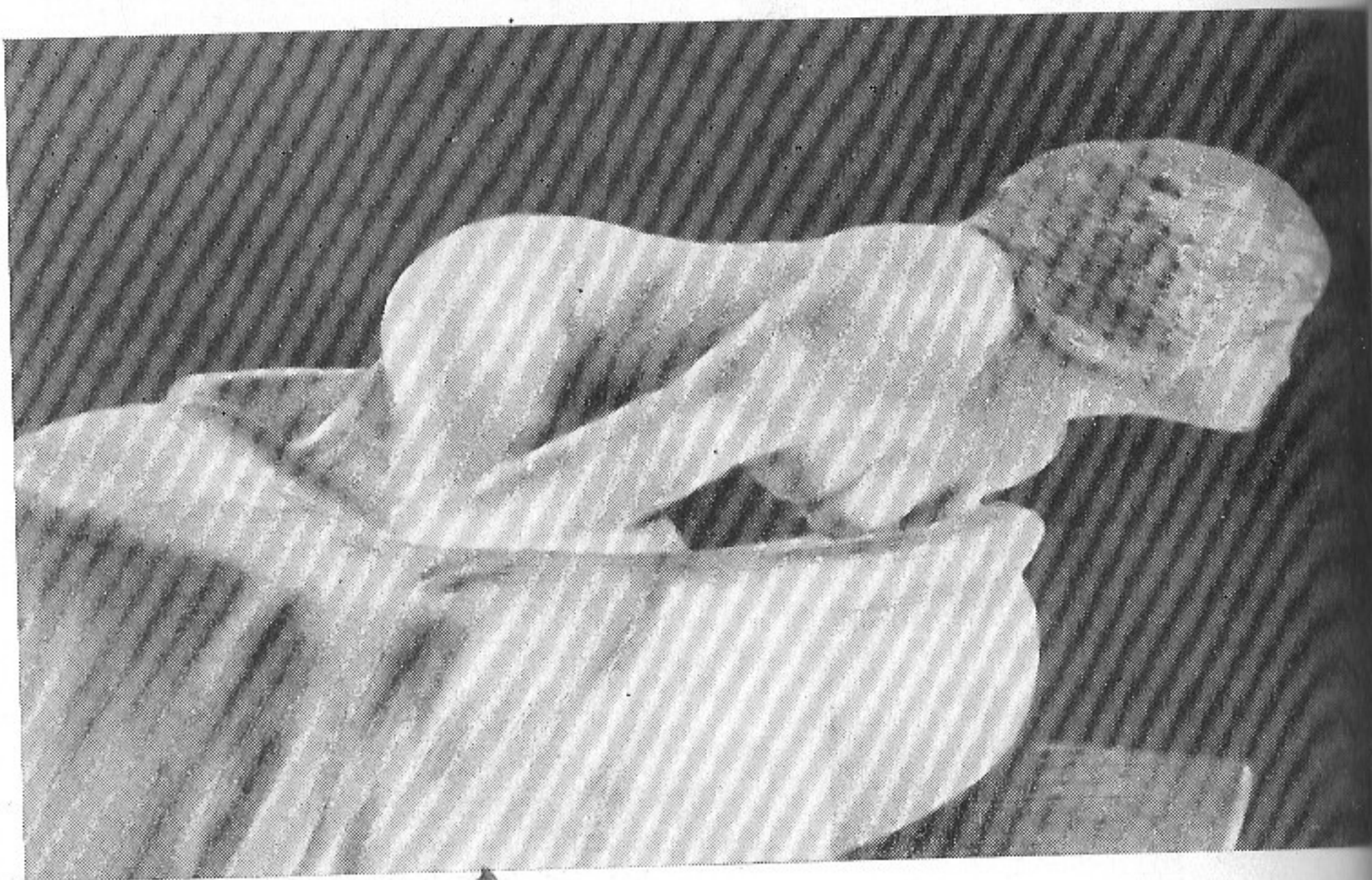
⁴⁸ Vt. näiteks materjale selleteemalisest diskussioonist ajakirjas «Дружба народов» 1966, nr. 5—12 ja 1967, nr. 1.

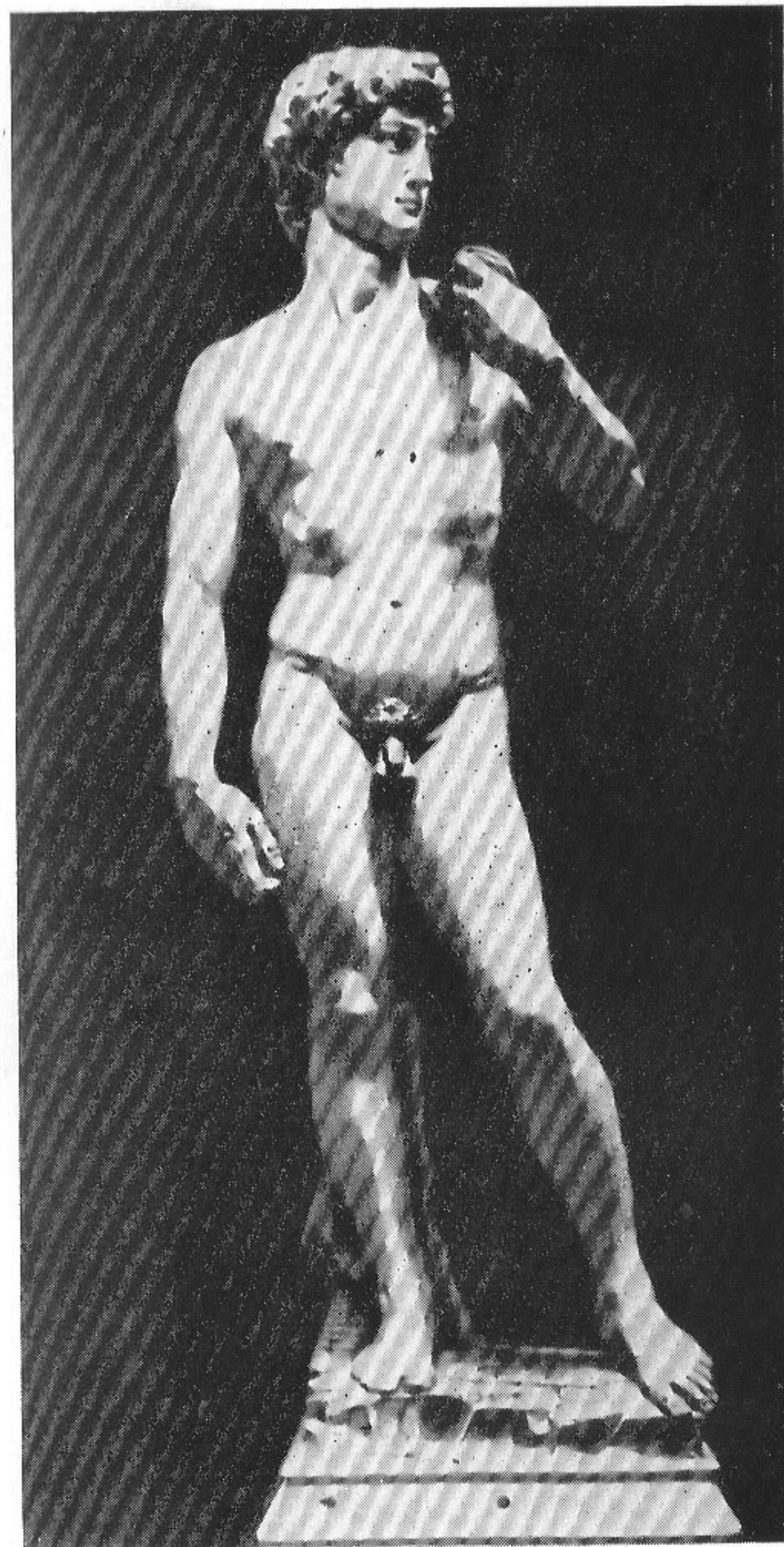
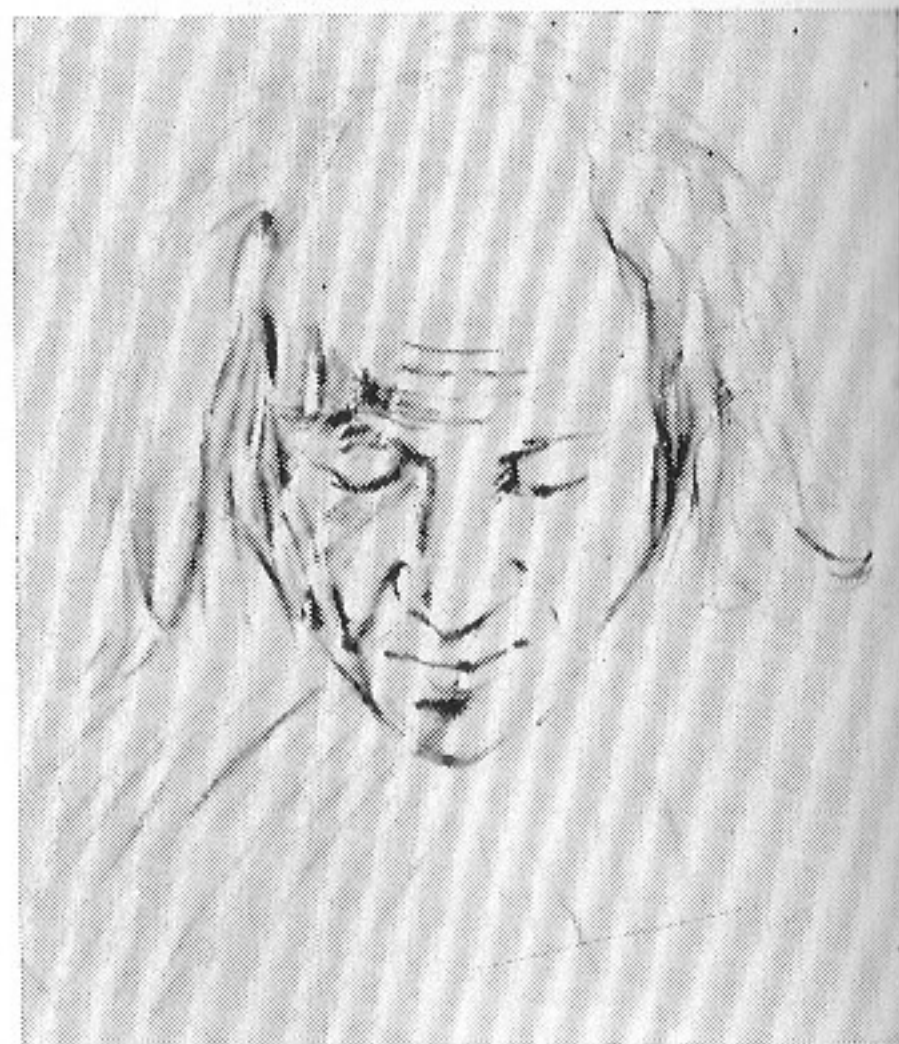
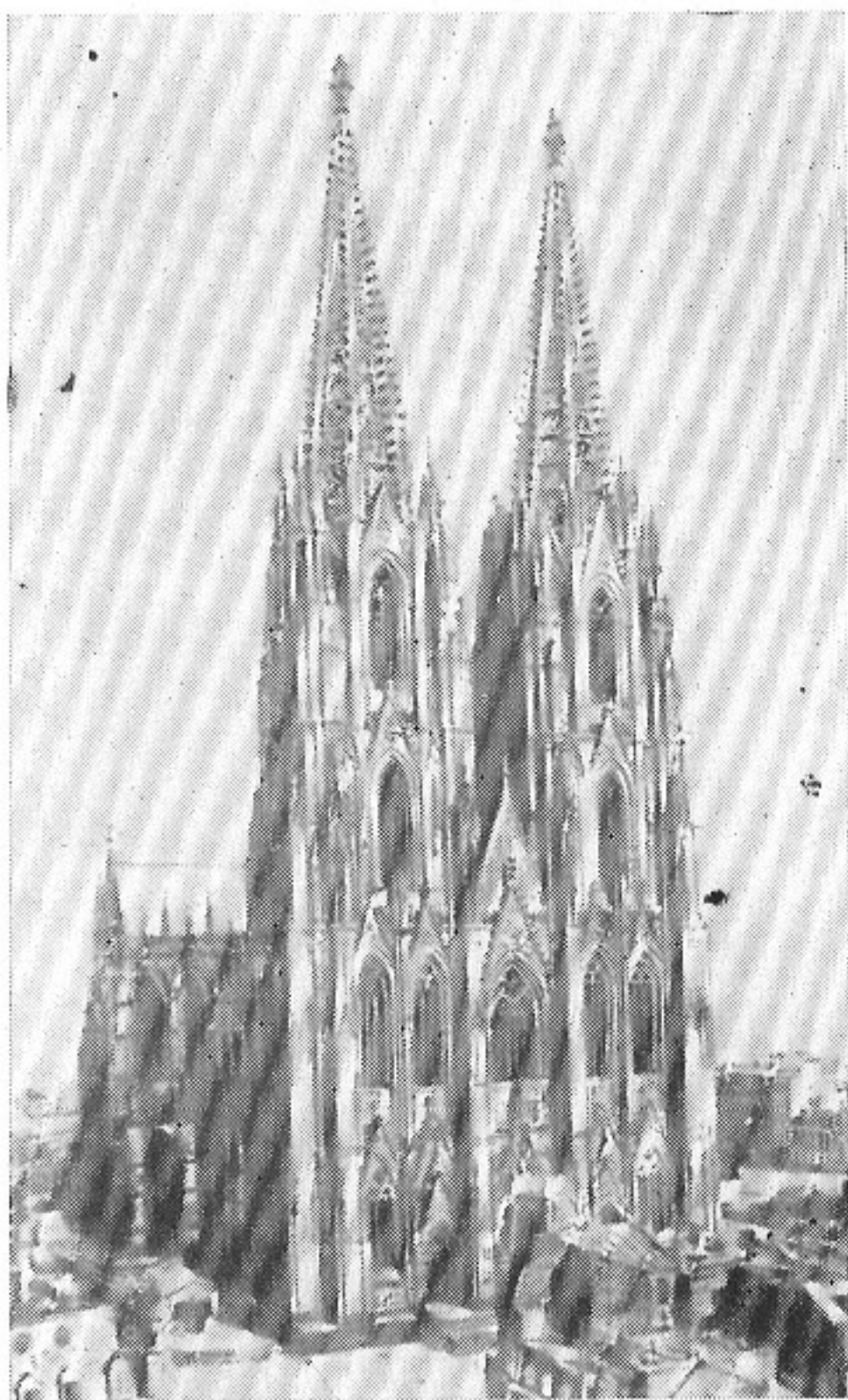


A. Ivanov. Kristuse ilmunine rahvale. 1837—1857.

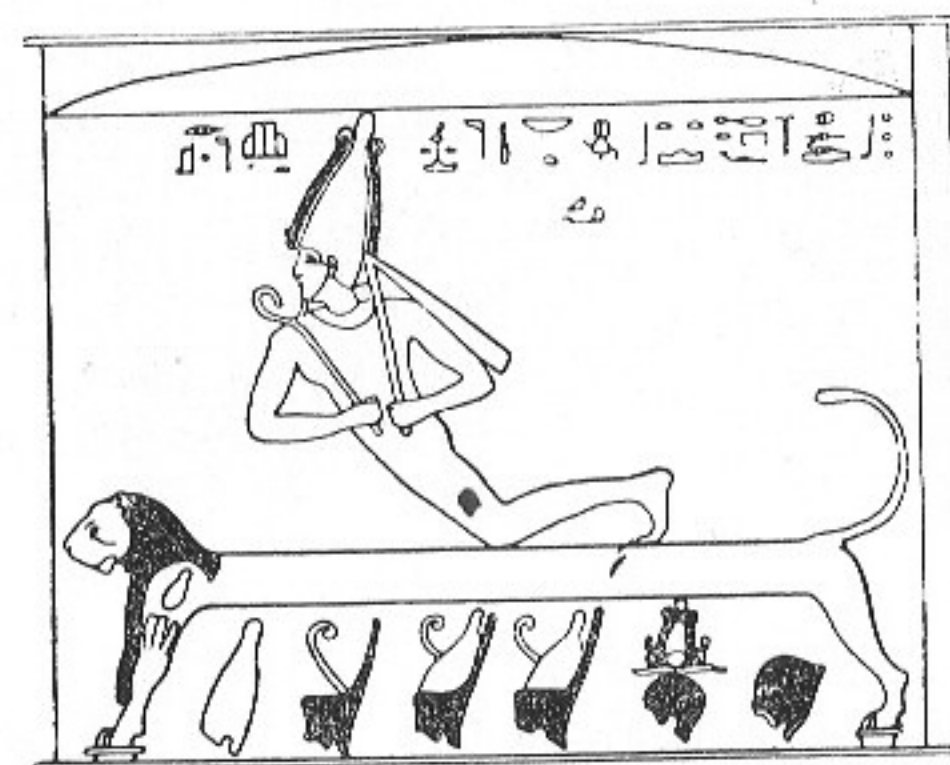
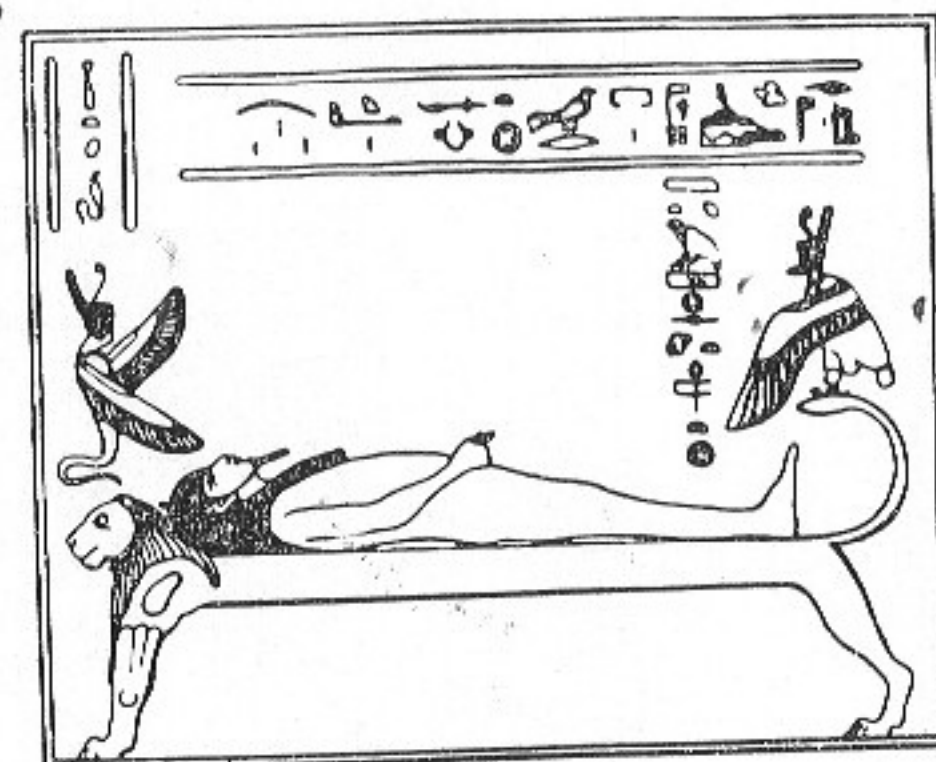
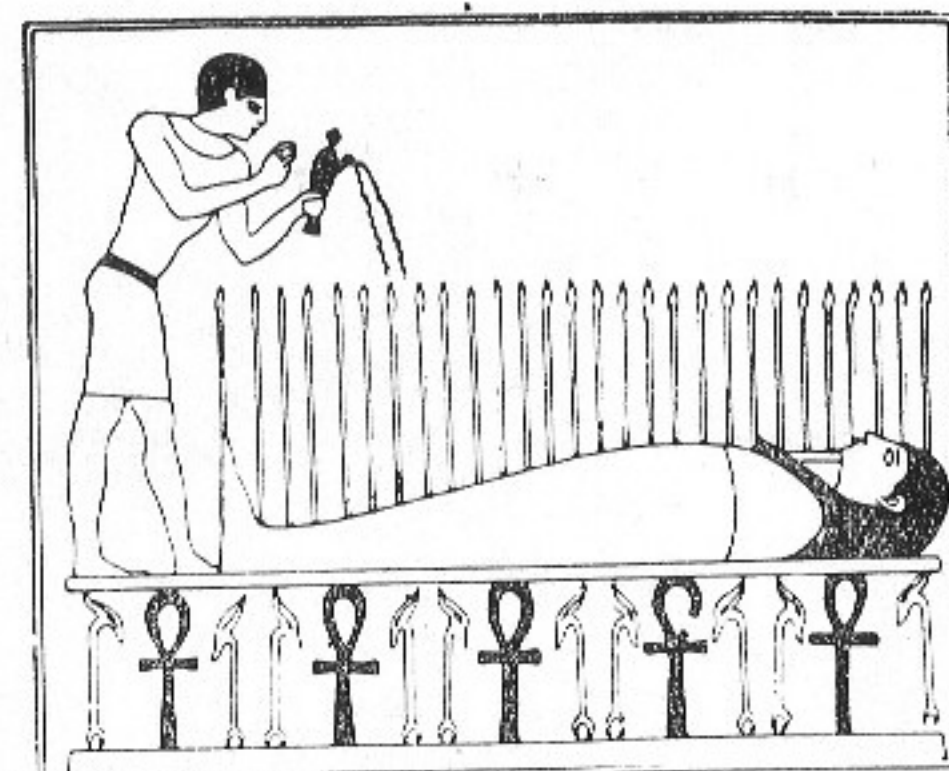


Milose Aphrodite (Venus).
A. Rodin. Väike veehaldjas. 1890.
Parthenon. V saj. e.m.a.
Püramiid Gizas. III aastatuhs. e.m.a.





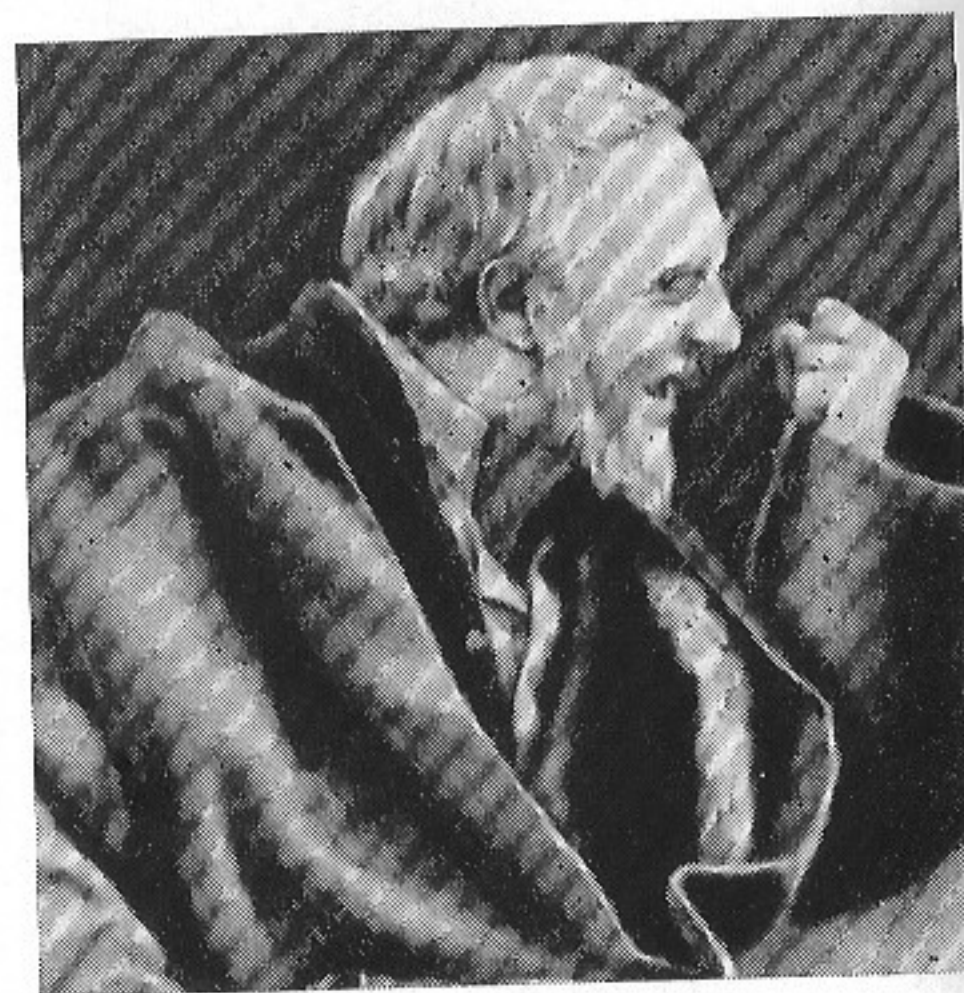
Gooti katedraal (Kölni toomkirik) XIII—XIX saj.
S. Mihhoels kuningas Lear'i osas. A. Tõšleri visand. 1942.
Michelangelo. Taavet. 1501—1504.



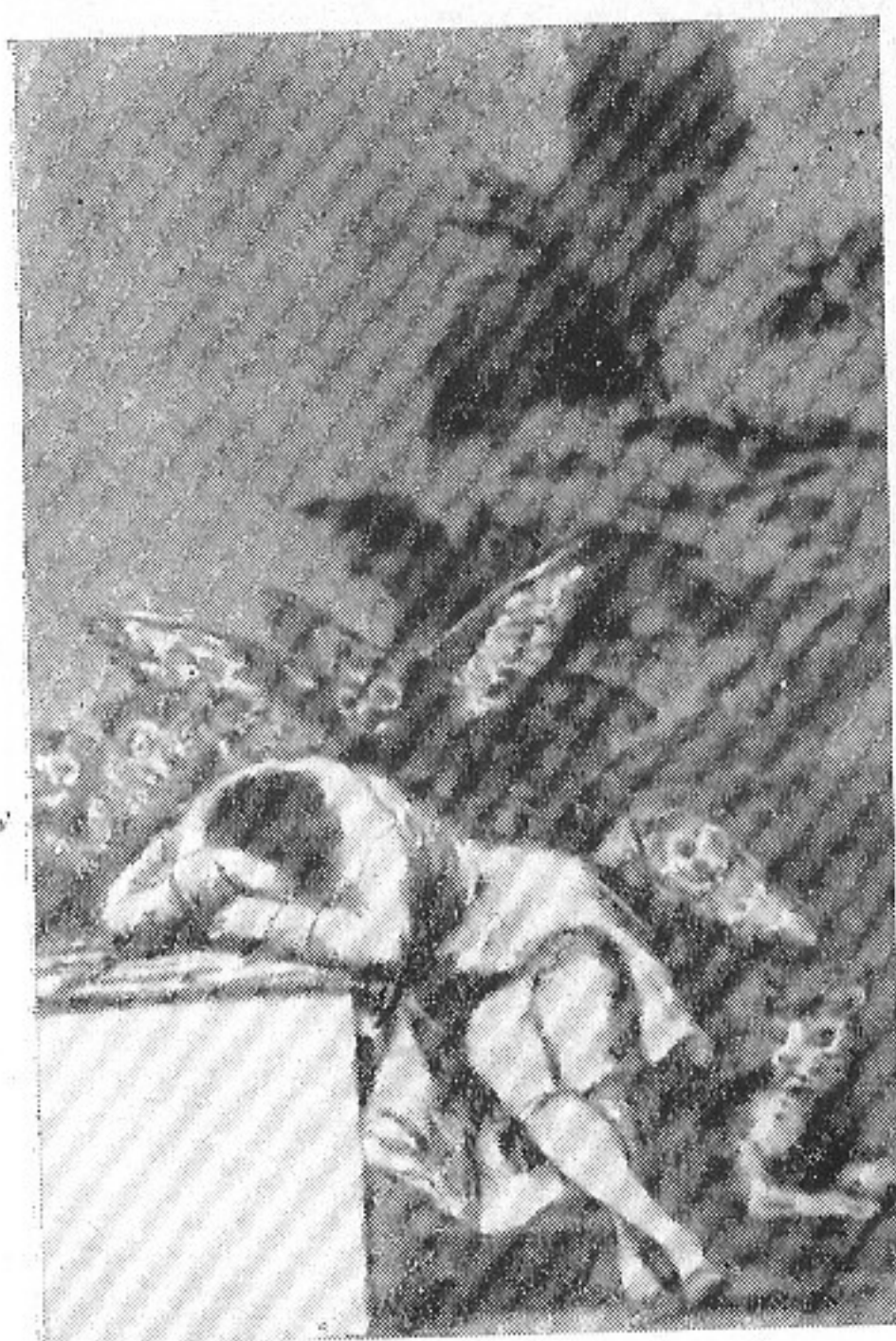
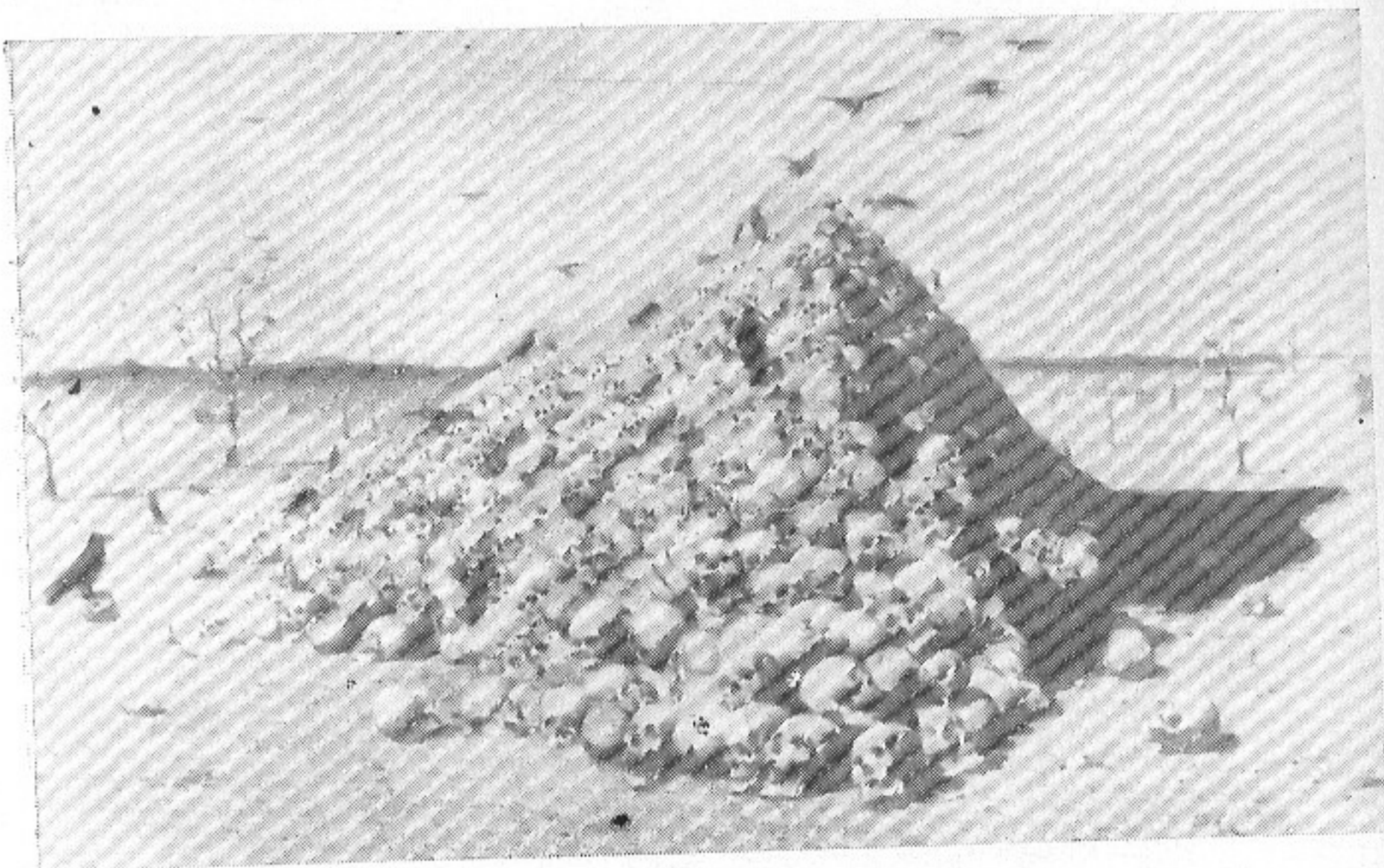
V. Muhhina. Tööline ja kolhoositar. 1936.
Jumal Adonise taganutmine.
Jumal Osirise surm ja ülestõusmine. (Vanaegiptuse reljeef.)



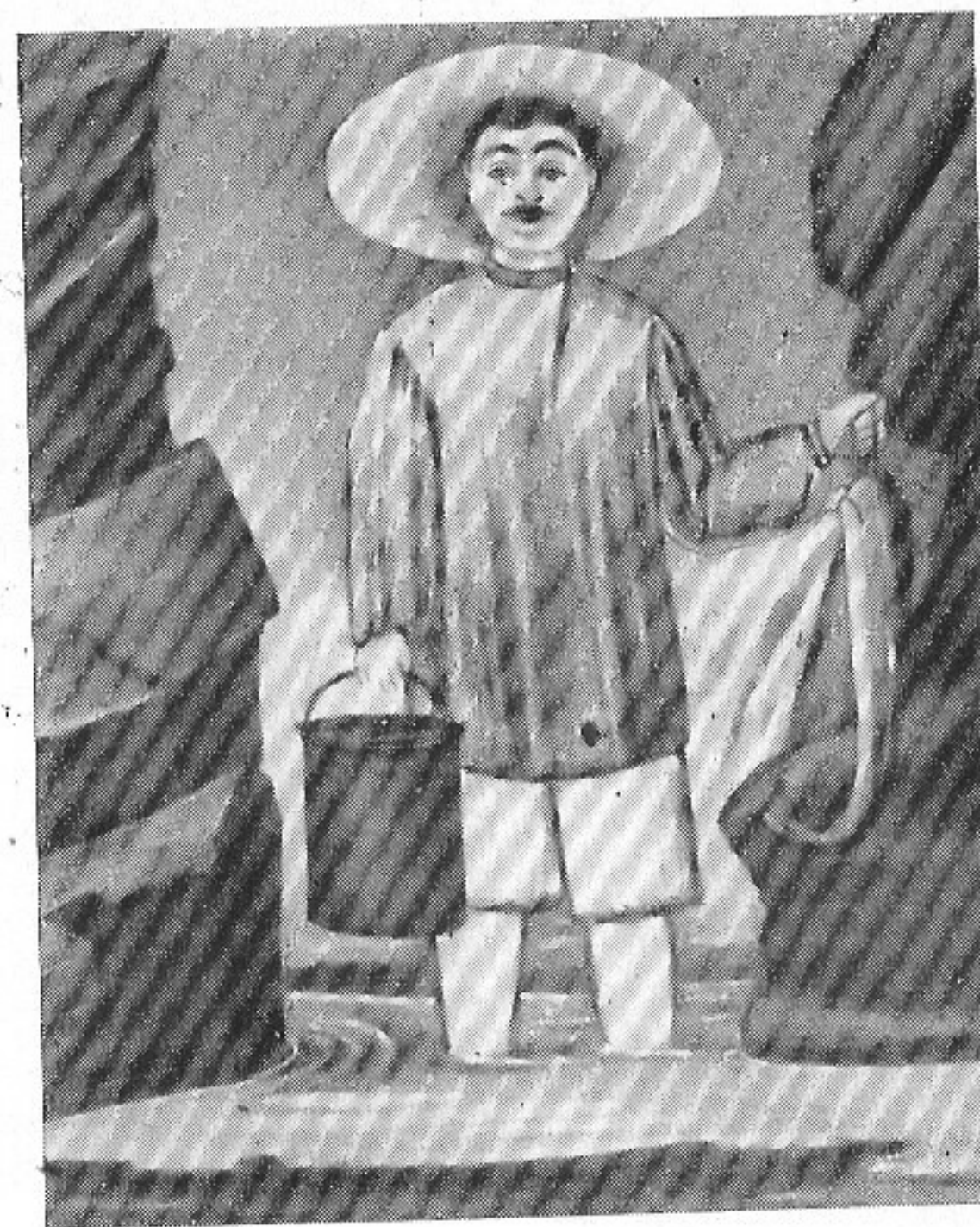
K. Petrov-Vodkin. Komissari surm.
Visand. 1927.
E. Busch Galilei osas (teater *Berliner
Ensemble*).



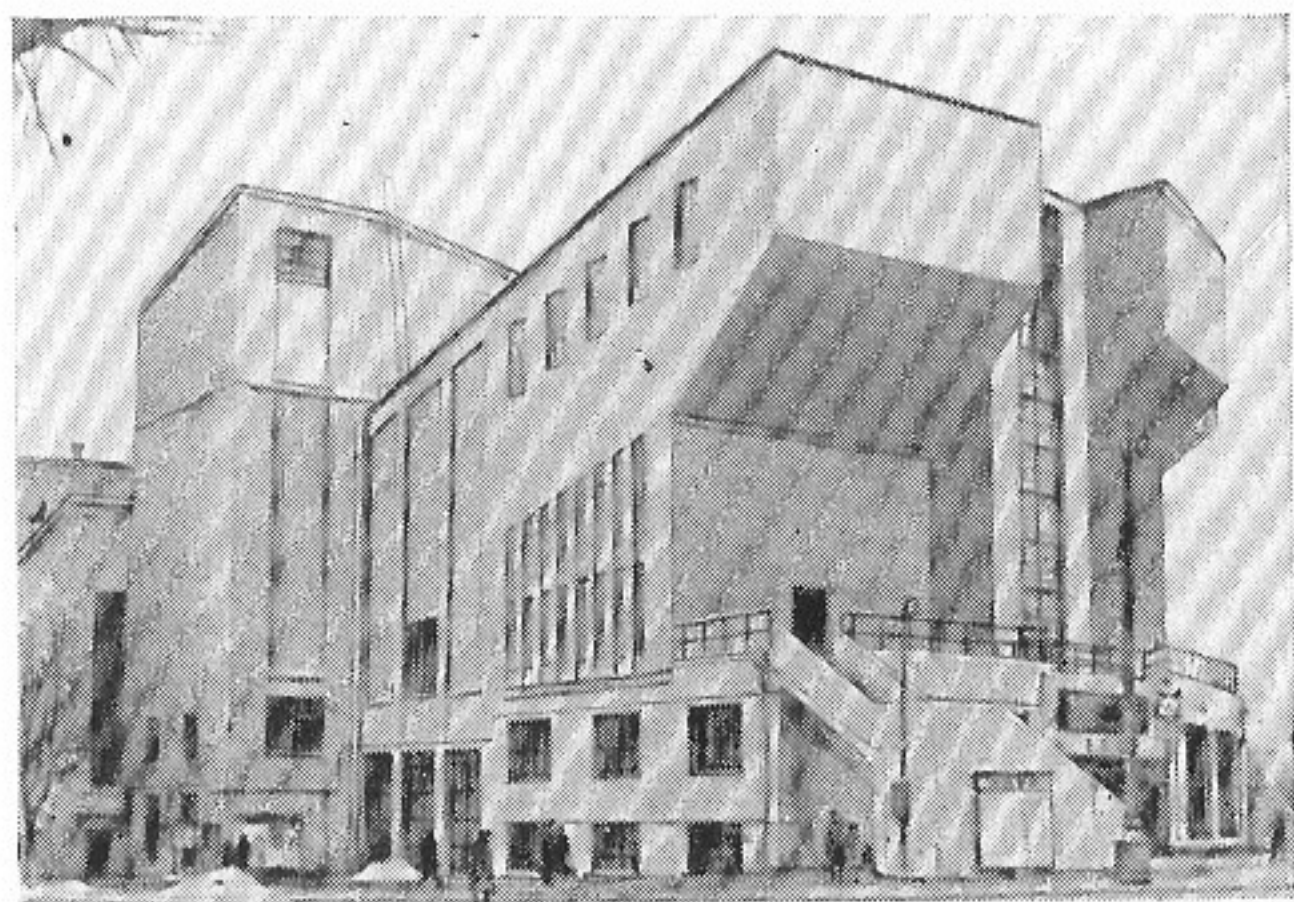
V. Vasnetsov. Tsaaritar Nesmejana. 1916.



V. Vereštšagin. Sõja apoteoos. 1871—1872.
F. Goya. Uinuv mõistus sünnitab kole-
tisi. Ofort seeriast «Los Caprichos». 1793—1797.



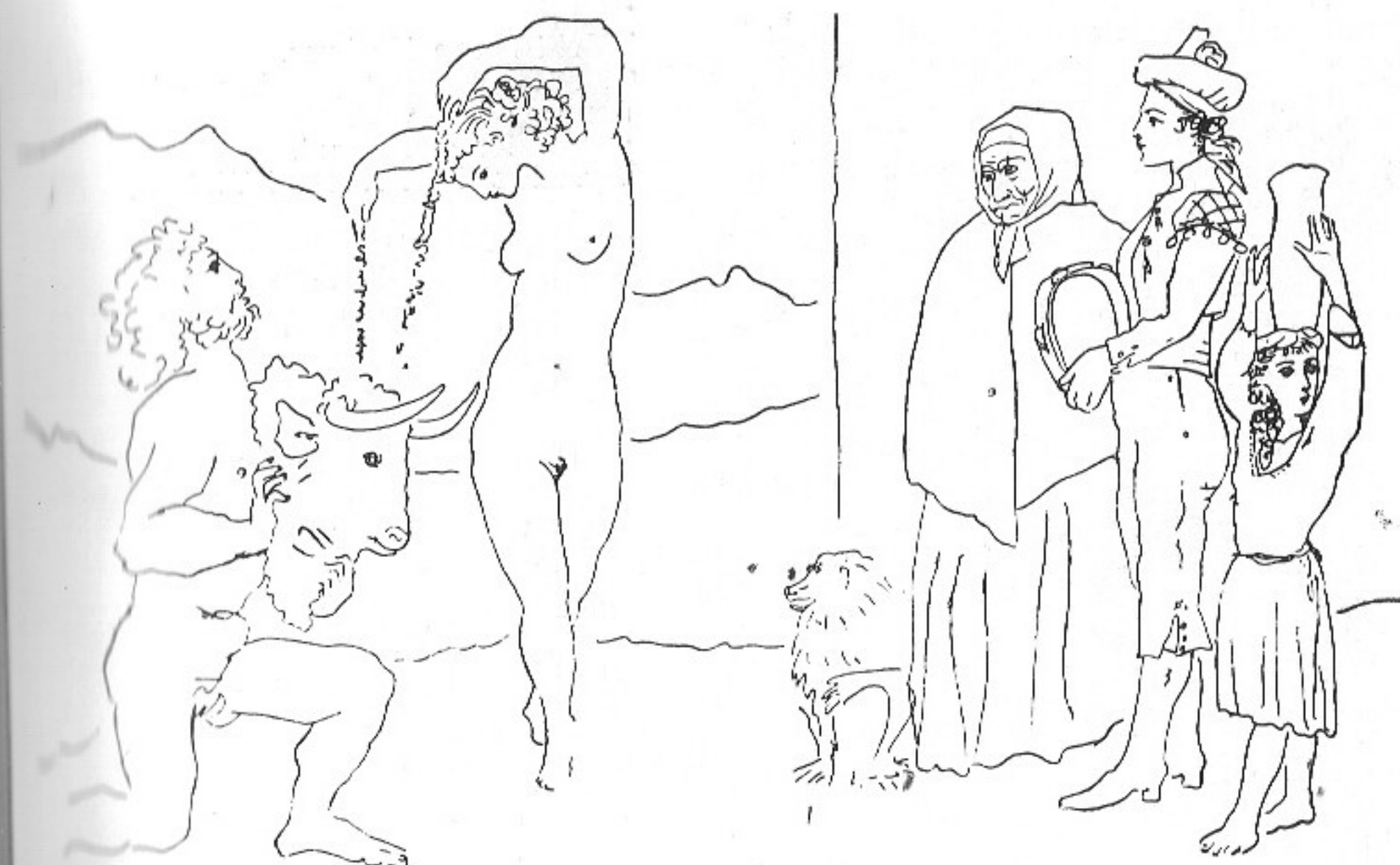
P. Brueghel (vanem). Pimedad. 1568.
N. Pirosmanshili. Kalur kaljude
vahel.



Russakovi-nimeline klubi.
E. Falconet. Vaskratsanik. 1765—1782.
V. Surikov. Menšikov Berjozovos. 1881—1883.



G. Ulanova ja O. Lepsinskaja Tuhkatriinu osas (Suur Teater).
L. Olivier,
T. Salvini ja
A. Ostužev Othello osas.



Jumalanna Nü-wa.

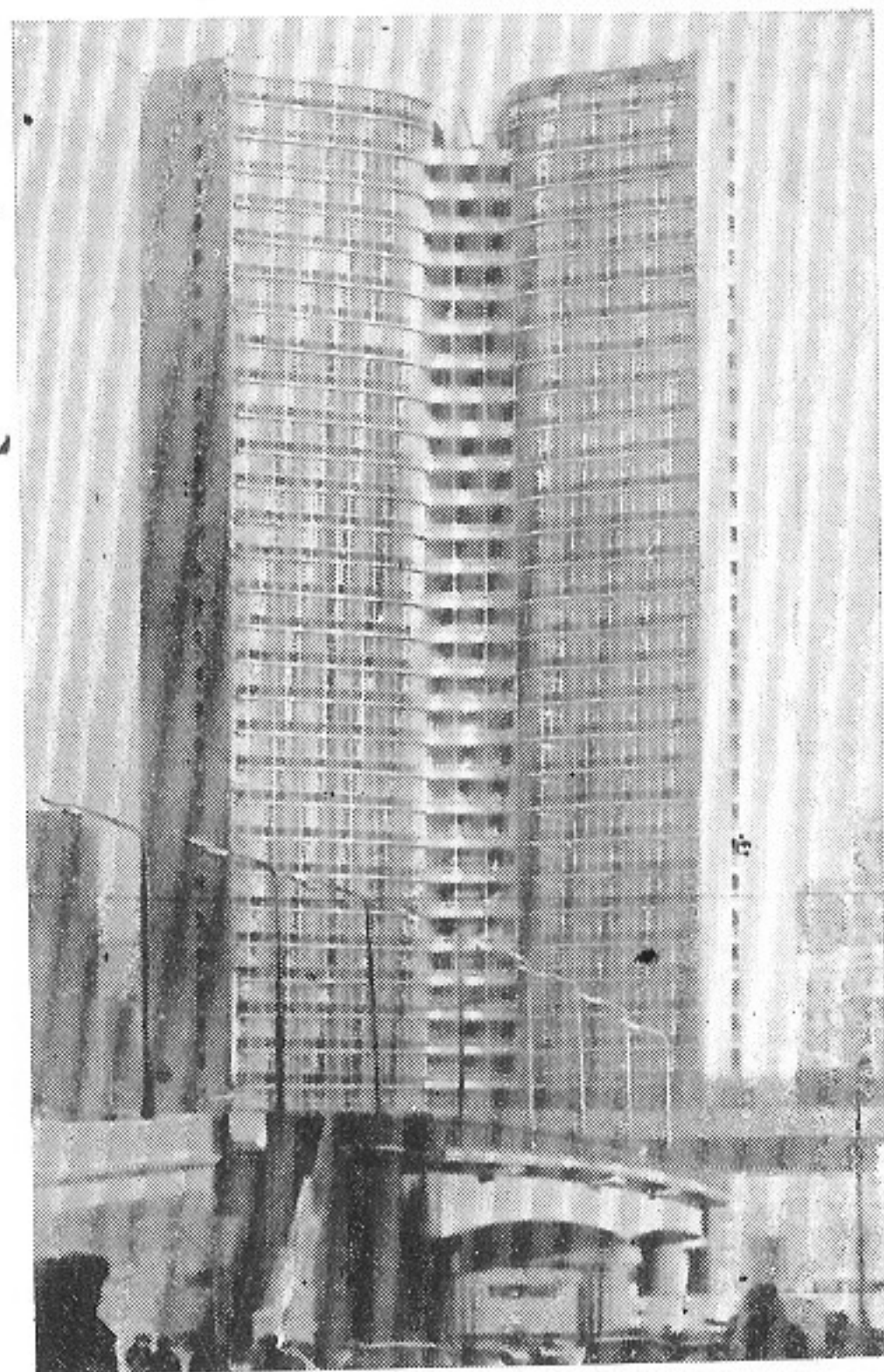
Inimpõder.

Vanaegiptuse jumal Anubis.

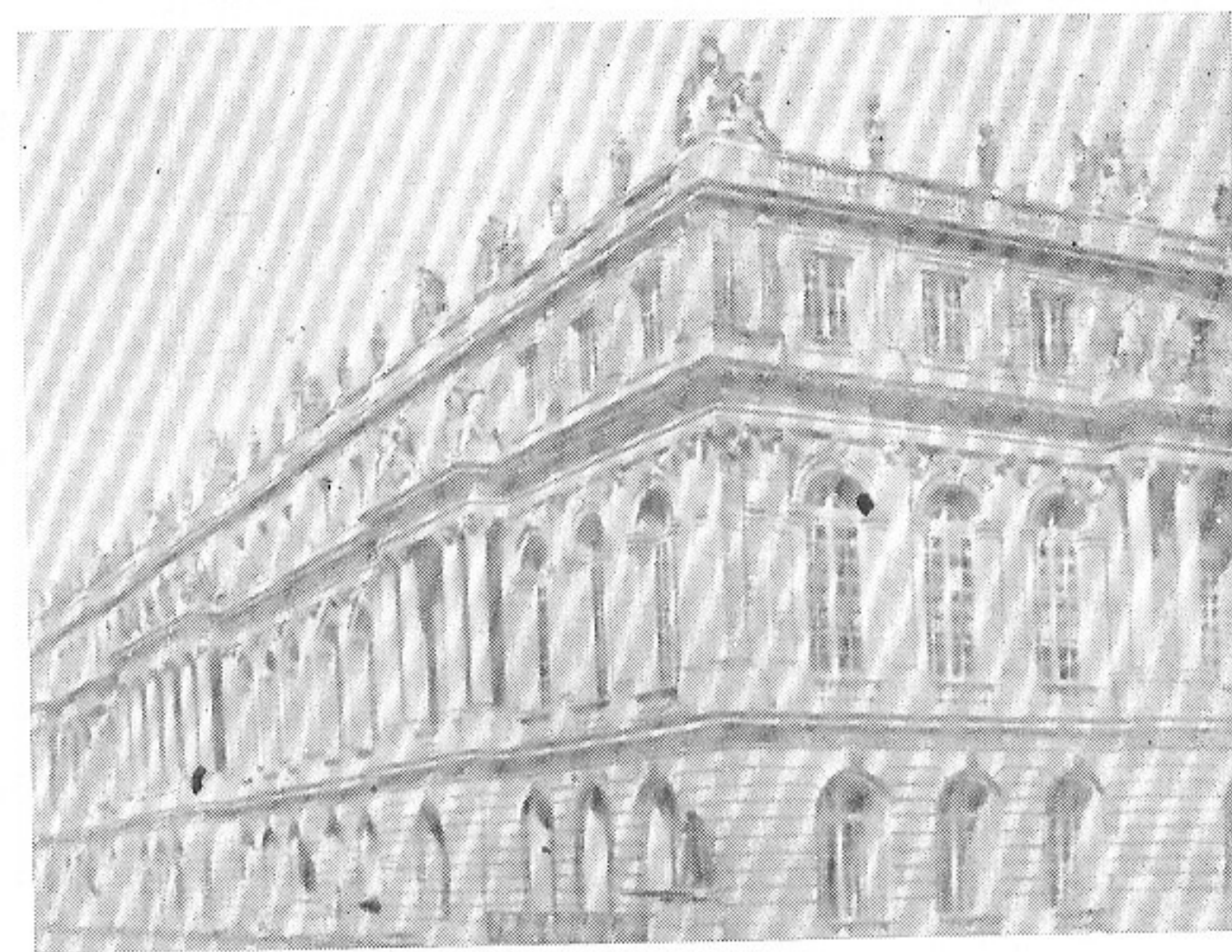
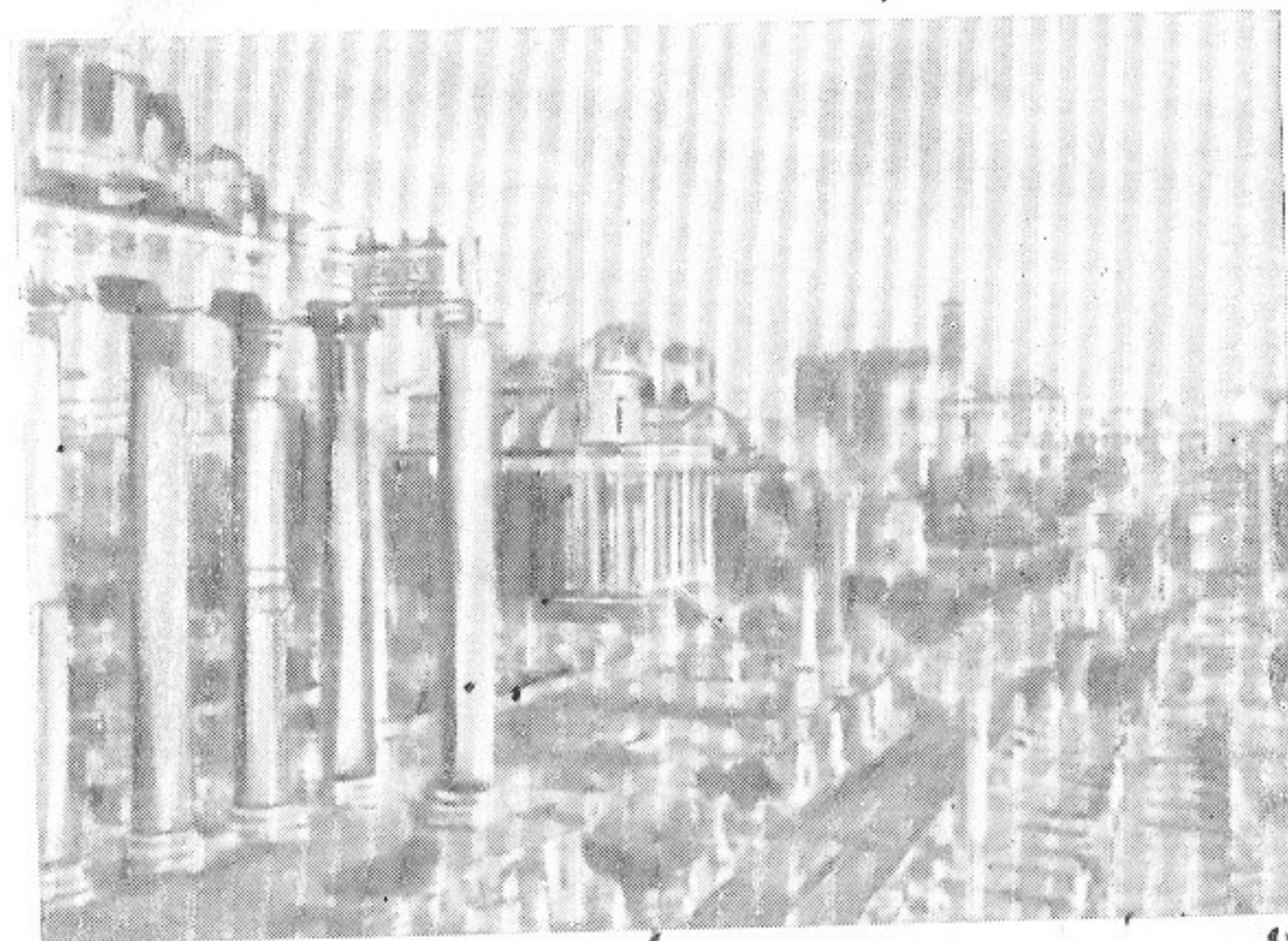
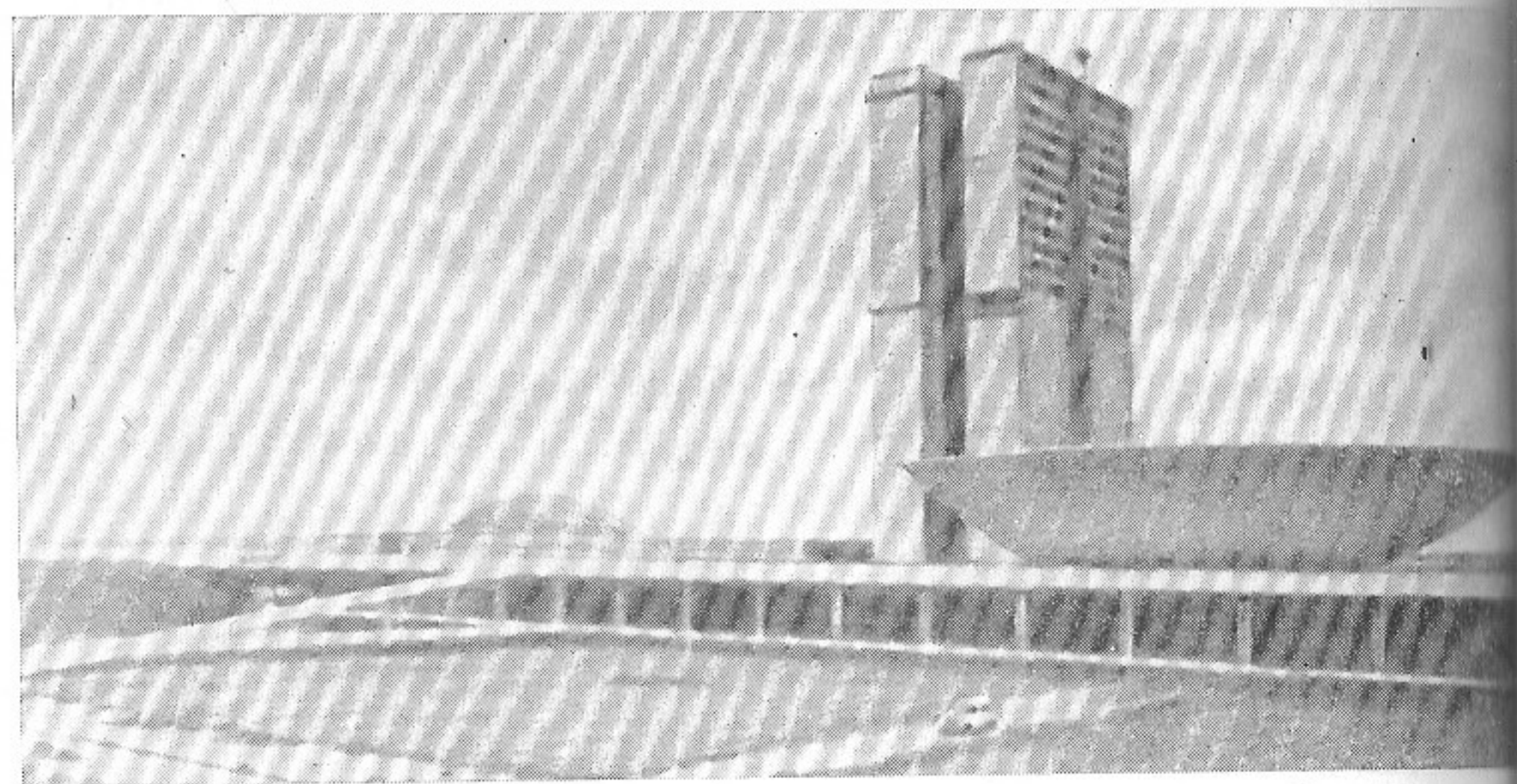
P. Picasso. Tants banderiljadega. 1954.

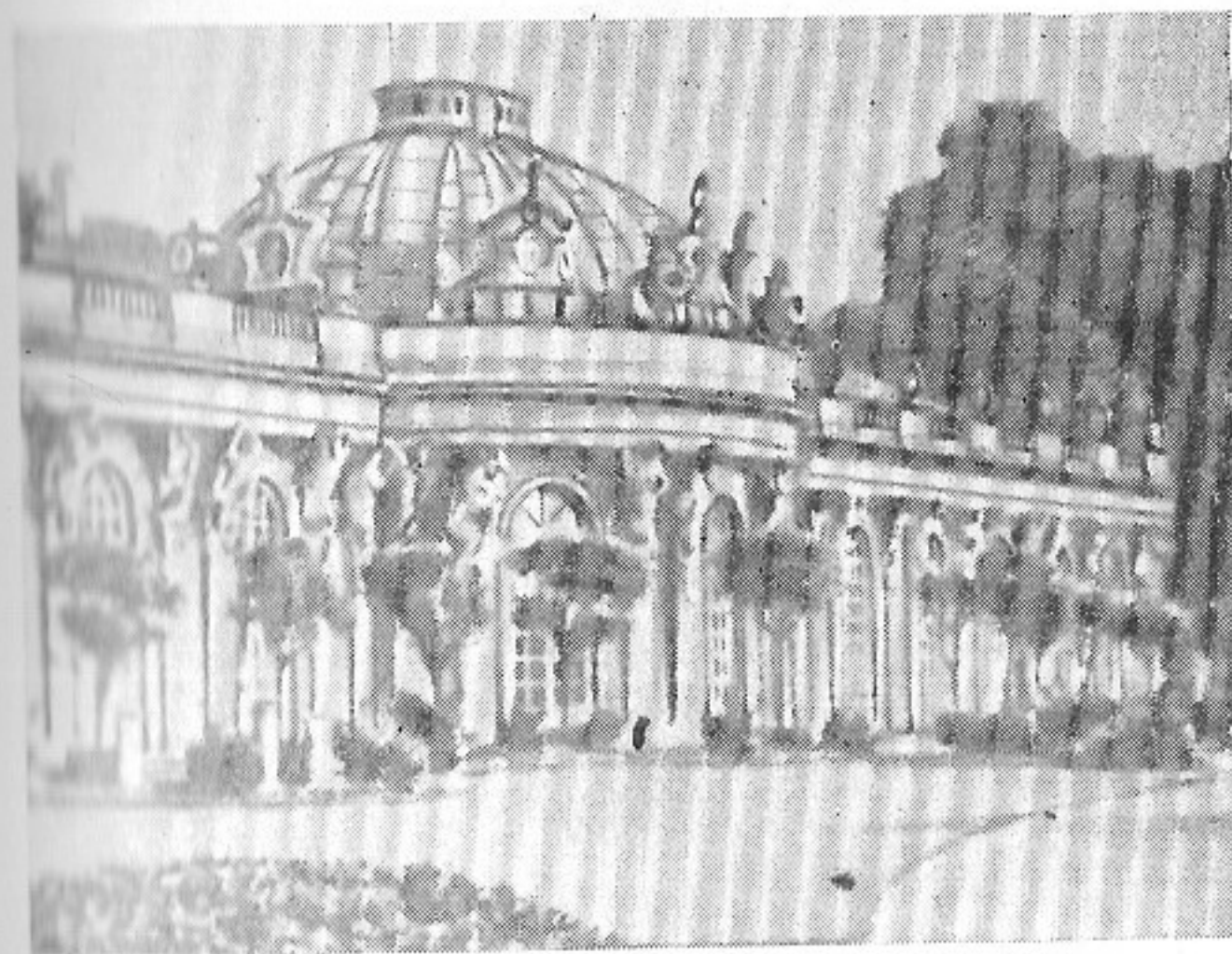
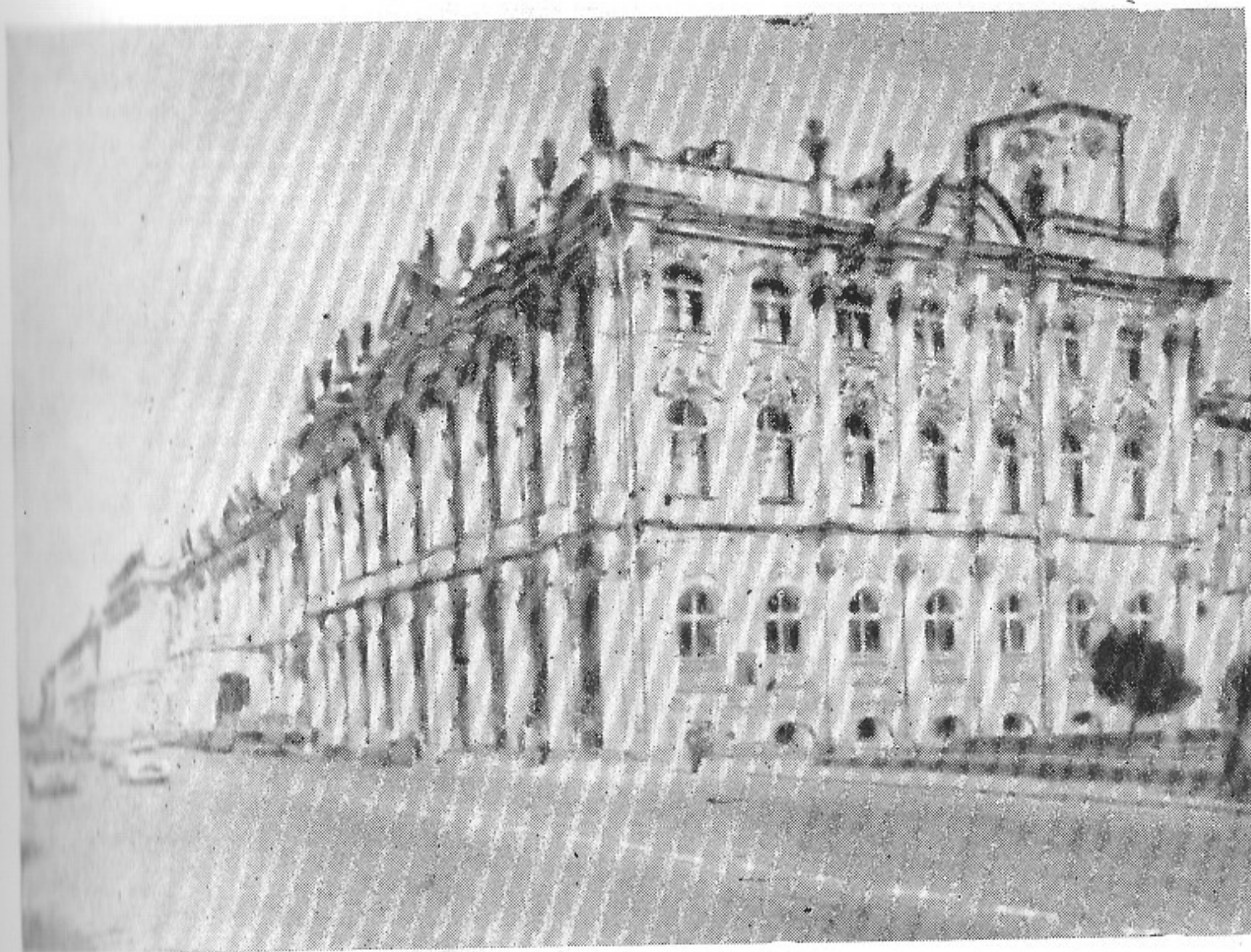
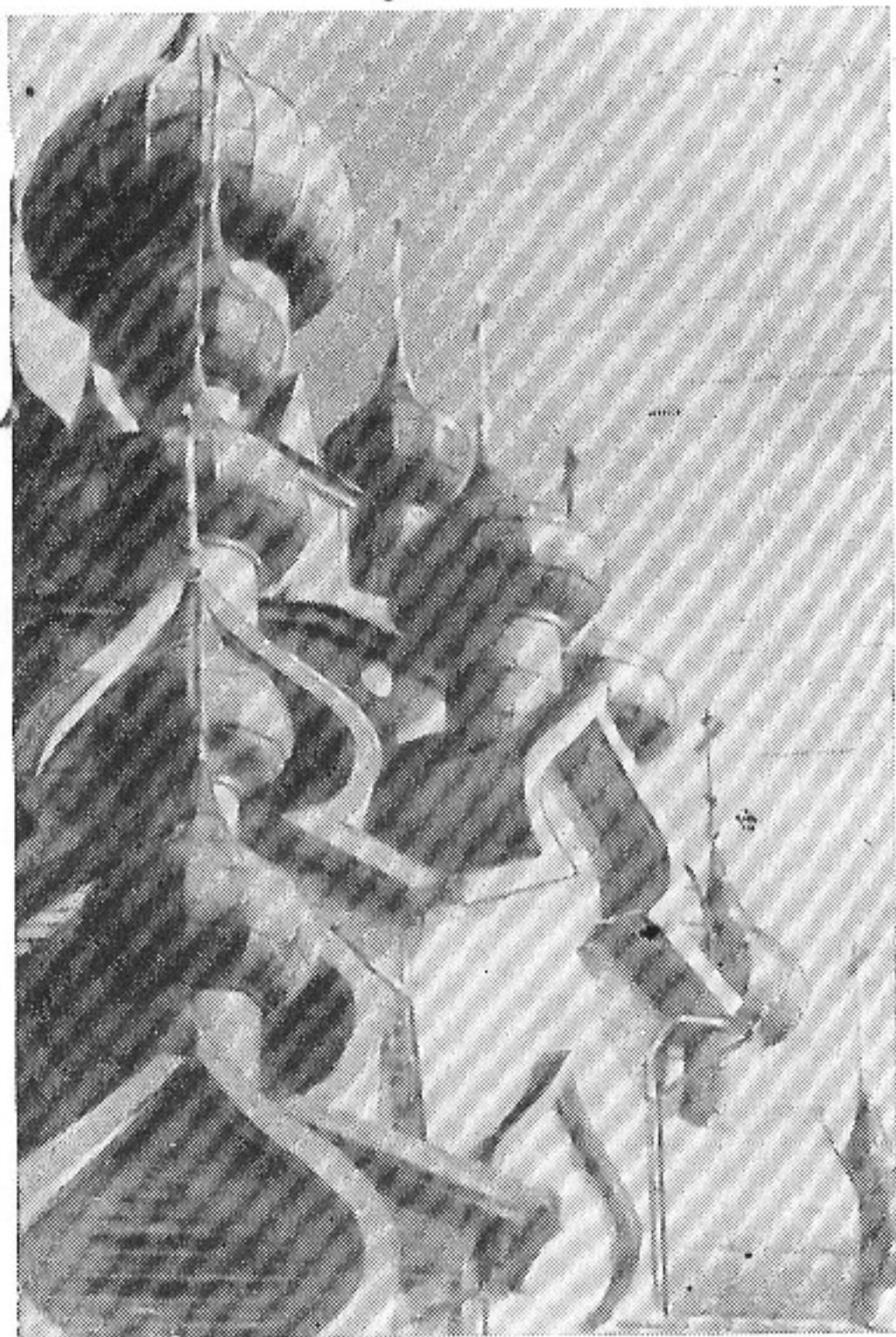
S. Krasauskas. Illustratsioon E. Mieželaitise luuletuskogule «Inimene». Puugravüür.

M. Sarjan. Armeenia. 1923.

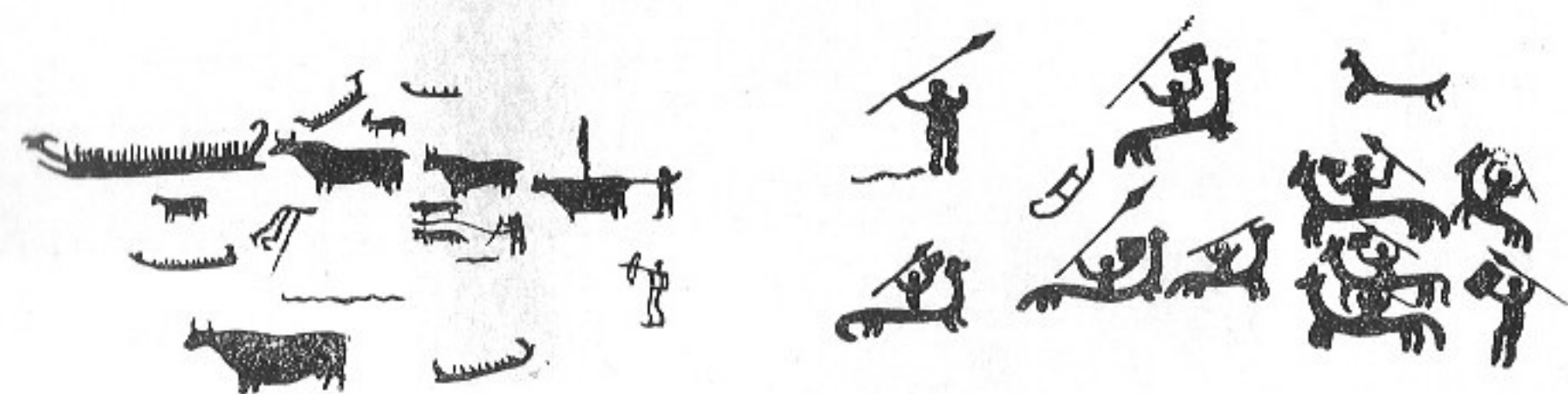
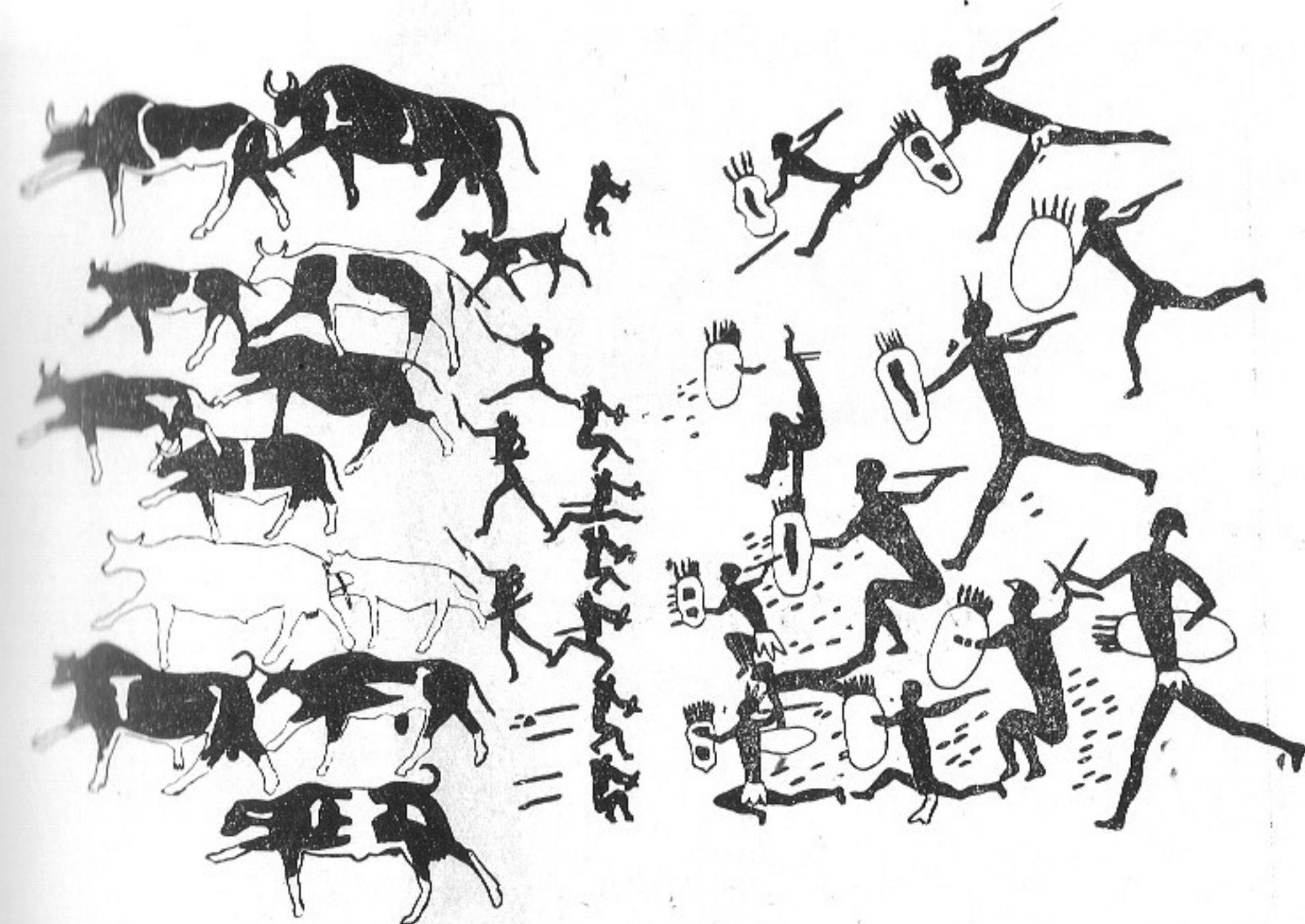
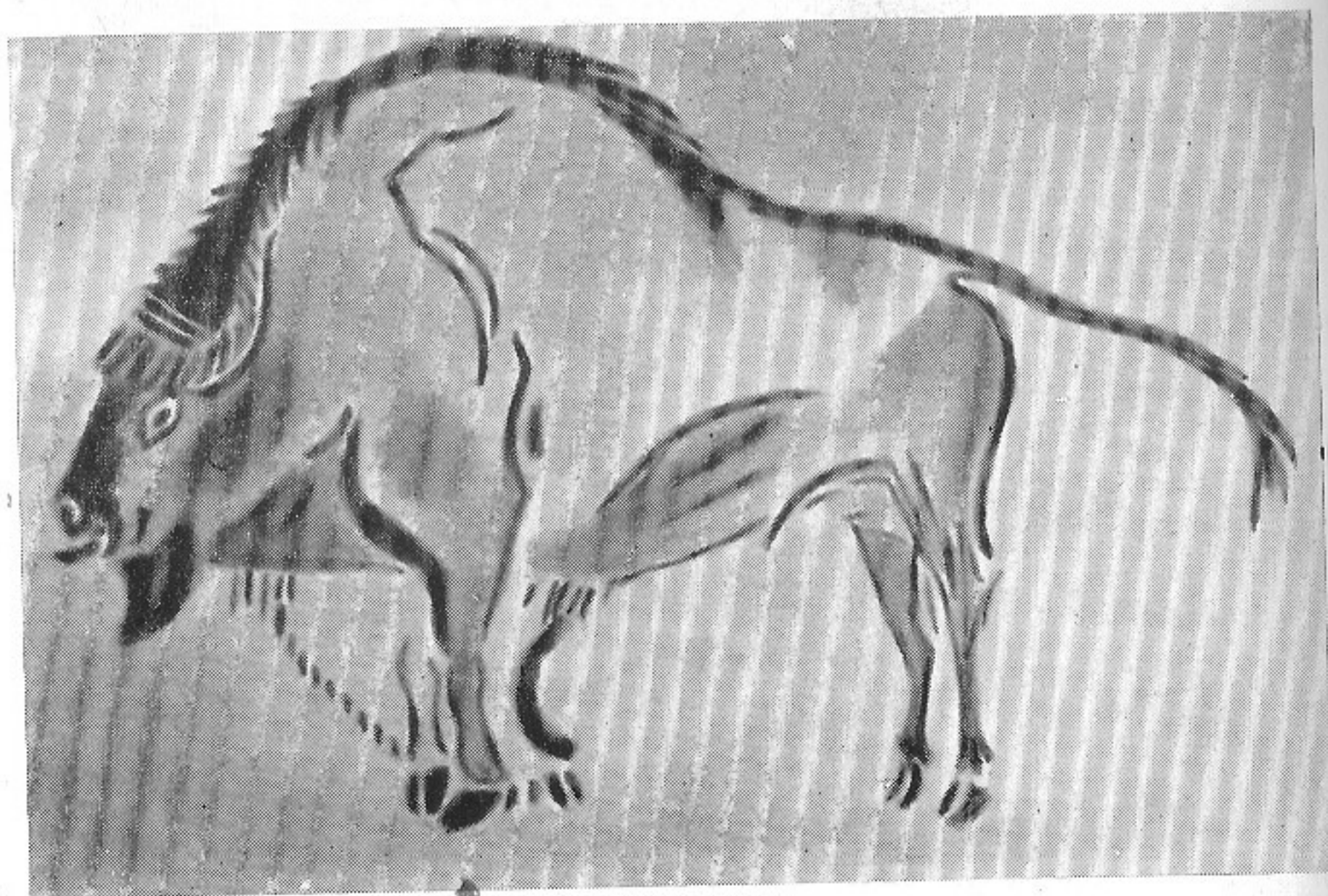


VMN-i hoone Moskvas.
O. Niemeyer. Kongressihoone Brasilia
linnas. 1957—1960.
Rooma foorum. II saj.
Versailles' loss. XVII—XVIII saj.





Kirik Kizis. XVIII saj.
 Ivan Suure kellatorn Kremlis. XVI saj.
 Talvepalee. 1754—1762.
 Sanssouci loss Potsdamis. XVIII saj.



Raffael. Ateena kool. 1509—1511.
Kaljujoonised.



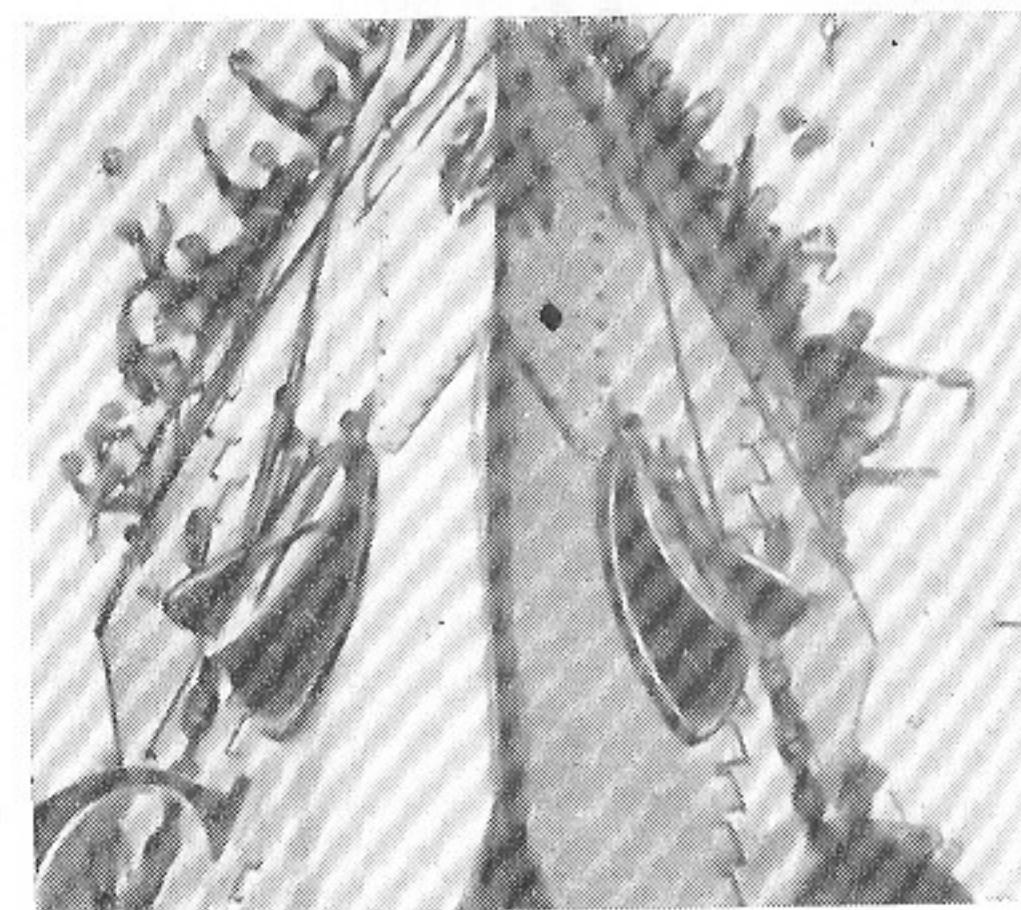
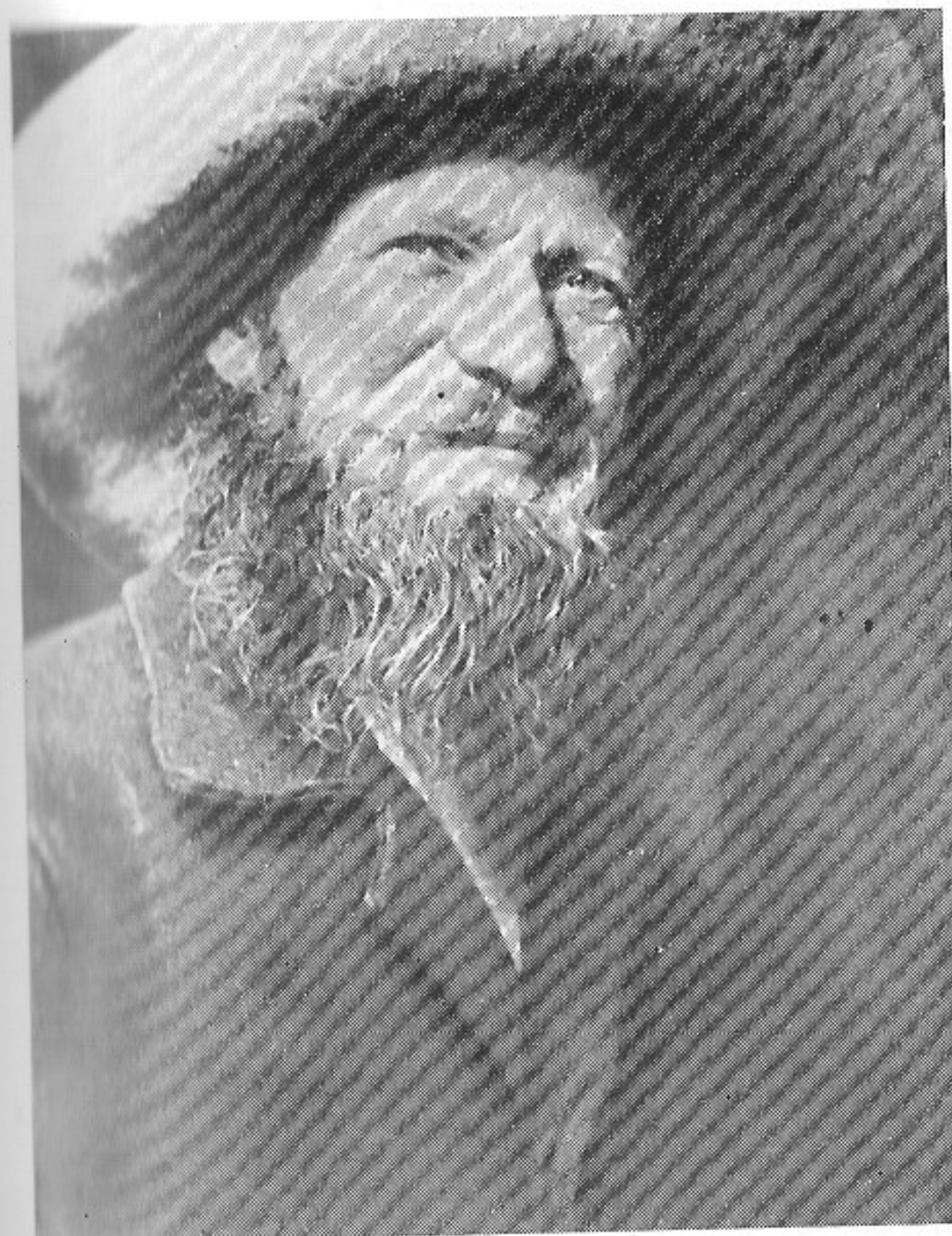
V. Surikov. Streletside hukkamise hommik. 1881.
E. Degas. Baleriin laval. 1876.
Rembrandt. Vennanaise portree. 1654.



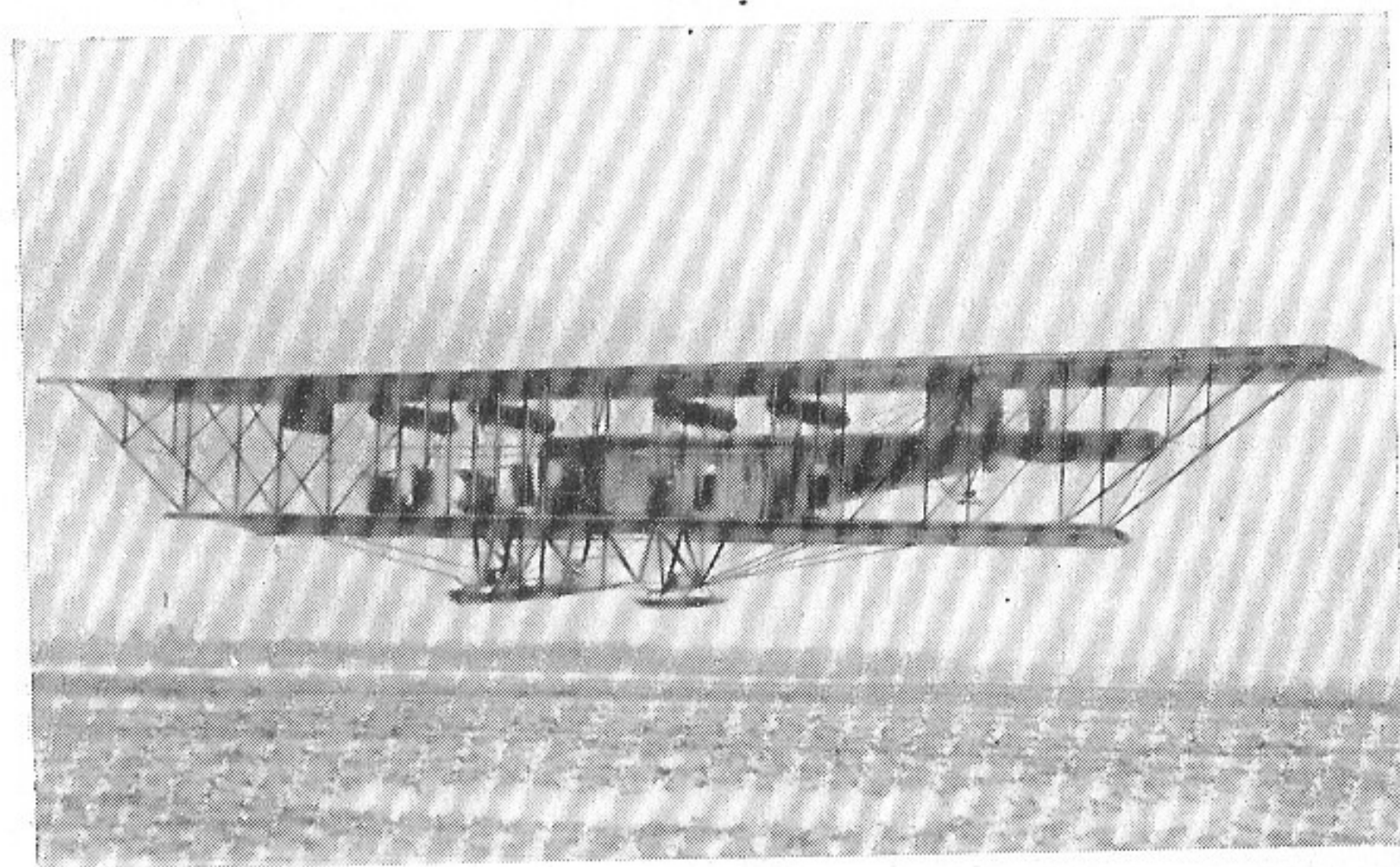
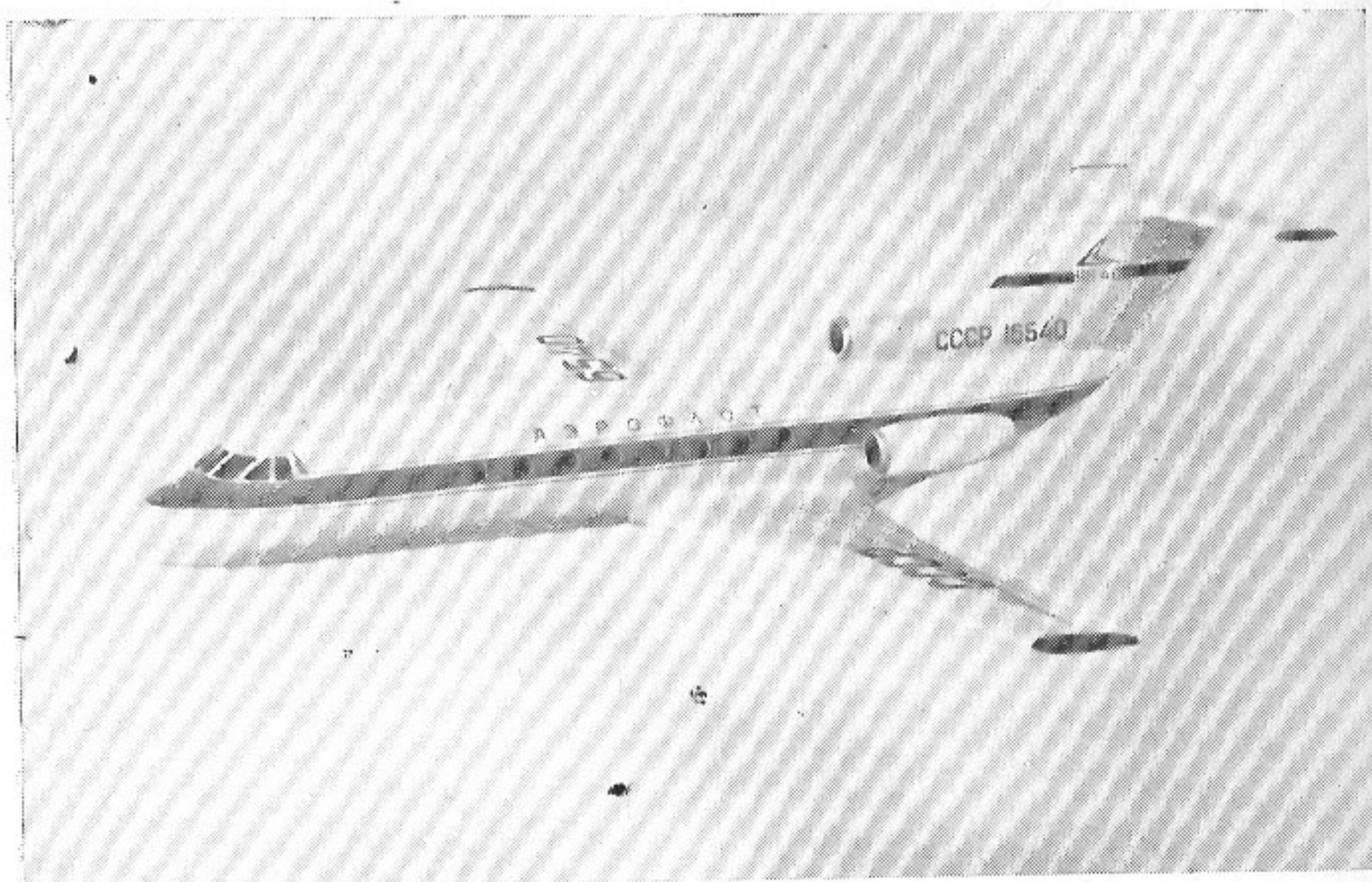


Leonardo da Vinci. Madonna Litta. Umb. 1480—1490.
 Raffael. Sixtuse madonna. 1515—1519.
 V. van Gogh. Maastik Auvers'is pärast vihma. 1890.

C. Monet. Vaade Thamesile ja parlamendihoonele Londonis. 1871.
 Michelangelo. Surev ori. Umb. 1513.



Tulerõngast läbihüppav lõvi (taltsutaja I. Bugrimova).
 Dagerrotüüpia (A. von Humboldti portree). 1847.
 Kaasaegne fotoportree (autor J. Halip).
 Kaadrid S. Eisensteini filmist «Soomuslaev «Potjomkin»». 1925.



Nüüdisaegne reisilennuk.
Vana tüüpi lennuk («Ilja Muromets»).

seid suhteid. Sellele juhtis tähelepanu juba Tšernõševski oma retsensioonis raamatule «Rahvaste laulud» Bergi tõlkes:

«Ainult sugukondlike iseärasuste areng ja üldinimlikkus on vastandlikud elemendid: ühe püüdlemine pöörduv teise kahjuks. Tõsi küll, kokkuvõttes areneb rahvalik kooskõlas üldinimlikuga: ainult haridus annab individuaalsusele sisu ja avaruse; barbarid on kõik üksteisega sarnased; iga kõrgeltarenenud rahvas erineb teisest teravalt väljajoonistatud individuaalsuse poolest. Seepärast aitame üldinimlike joonte arenemise eest hoolitsedes ühtlasi kaasa oma eriliste omaduste arenemisele, kuigi me sellele üldse ei mõtle. Kõikide rahvaste ajalugu tõendab seda.»

Omal ajal ironiseeris Engels salvavalt selle üle, kui inimese kohta tehti abstraktseid, ebaajaloolisi üldinimlikke otsustusi.

Ta kirjutas Bahri «Naise» kohta, et see on ilma jäetud kõigist «ajalooliselt kujunenud» joontest. «Ajalooliselt arenes tema nahk, sest see peab olema kas valge või must, kollane, pruun või punane — järelikult tal ei saa olla üleüldist inimese nahka. Ajalooliselt on arenenud ta kräsulised või lainelised, lokkis või sirged, mustad, punased või heledad juuksed. Järelikult pole talle antud inimese juukseid üldse.»⁴⁹

Vene rahvuslikkuse ja üldinimliku, sotsialistliku elemendi dialektikat näitas V. I. Lenin, kes rõhutas, et suurvenelaste uhkuse huvid langevad ühte suurvenelastest (ja kõigi teiste) proletaarlaste sotsialistliku huviga.

Nagu näeme, kõnelevad N. Tšernõševski, F. Engels ja V. I. Lenin tõesti rahvuslikkuse ja üldinimlikkuse dialektikast elus ja kunstis. Ja paistab, et L. Terakopjanil, G. Korabelnikovil ja teistel diskussioonist osavõtjail on õigus. Kuid marksismi-leninismi klassikutel on see dialektika keerulisem. V. I. Lenini töödes rõhutatakse tege-likkuse nähtuste keerulist vastuolulist struktuuri, milles ei esine mitte ainult üldise ja erilise dialektika, vaid ka üldise, erilise ja üksiku dialektika. Kui vaadelda kunsti V. I. Lenini poolt näidatud üksiku, erilise ja üldise ühtsuses, siis tuleb tunnistada individuaalse, rahvusliku ja internatsionaalse dialektikat kunstis.

XVII sajandi inglise poeet John Donne kirjutas: «... iga inimese surm kahandab *mind*, sest mina kuulun *inimkonda*; ja sellepärast ära iialgi päri, kellele lüüakse *hingekella*, seda lüüakse *sinule*.»

Nagu teada, võttis E. Hemingway need read epigraafiks oma tuntud romaanile «Kellele lüüakse hingekella». Iga fašismi vastu võitleja surm kuulutatakse kaotuseks kogu inimkonnale. Selles

⁴⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I. М., изд-во «Искусство», 1957, lk. 125—126.

aforistlikus epigraafis kõrvutatakse isiksust inimkonnaga, näidatakse üksiku ja üldise dialektalist seost, kuid ignoreeritakse erilist (rahvuslikku). Hemingway kõrvutab antifašistidest vabariiklaste võitlejaid inimkonnaga ja kujutab ilmekalt hispaanlaste rahvuslikke karaktereid, ameeriklast Robert Jordanit ja vene ajakirjanikku Karkovit. Näiteks see, et Robert Jordan läheb sõdima «maailma kõigi kurnatute eest», liidab ta inimkonnaga, kuid jätab talle tema selgelt rahvuslikud ameerikapärased jooned.

Isiksus, rahvus ja inimkond on need kolm konkreetselt ajaloolist, klassivastuolude poolt tingitud momenti, mis oma dialektilise seosega määravad kujundilise mõtlemise struktuuri.

Isiksus, rahvus ja inimkond põimuvad üksteisega dialektiliselt ning see üksiku, erilise ja üldise dialektika läbib kogu kunsti. Nende elementide läbipõimumist ja vastastikust avaldumist kunstis on hästi väljendatud R. Hamzatovi jutustuses «Minu Dagestan». Autor jutustab ümber õpetussõnad, mis on talle öelnud tema isa, avaari poeet Hamzat Tsadassa: «Sinu stiil, sinu maneer, see tähendab su meelelaad ja iseloom, peavad värssides teisel kohal seisma. Esimesele kohale tuleb seada sinu rahva meelelaad ja iseloom. Kõigemelele kohale tuleb seada sinu rahva meelelaad ja iseloom. Kõigemelele oled sa mägilane, avaarlane, ja alles siis Rasul Hamzatov. Sa väljendud oma värssides nii, nagu eales ei väljenduks ükski mägilane. Kui sinu värssid on mägilaste hinge, nende iseloomule võõrad, siis muutub su väljenduslaad maneeritsemiseks ning sinu värssidest saavad ilusad — vahest ehk isegi huvitavad — leelud. Kust võtta vihma, kui pole pilvi? Kust võtta lund, kui taevast pole? Kust võtta Rasul Hamzatov, kui ei ole Avaarimaad, avaari rahvast?»⁵⁰

Poeet, kes on kogu südamest oma rahvasse kiindunud, ei sule end rahvuslikkuse kesta, vaid otsib teed inimkonna juurde: «Ma ei taha kõiki maailmanähtusi otsida oma sakljust, oma auulist, oma Dagestanist, oma kodumaatundest. Vastupidi, kodumaad tunnetan ma kõigis maailma asjus ja kõigis tema paigus. Ja selles mõttes on mu teemaks terve maailm.»⁵¹

«Ma kõnelen endast» — nii kõlas poeemi «Täiel häälel» esimese variandi üks rida. V. Majakovski alustas endast ja jõudis välja ajastu mõtestamiseni. Poeemi lõplikus variandis kõlab see rida järgmiselt: «Ma kõnelen ajast ja endast.» R. Hamzatov alustab jutustamist oma Dagestanist, kuid räägib ka endast, oma ajast ja inimkonnast kaasajal. Nii realiseerub kunstis ikka ja jälle üksiku, erilise ja üldise dialektika.

R. Hamzatovi «Minu Dagestan» pole ainult ülistuslaul väikese

⁵⁰ Rasul Hamzatov, Minu Dagestan. Tallinn 1975, lk. 152—153.

⁵¹ Sealsamas, lk. 76.

mägirahva auks, vaid ka poeem tema kohast inimkonnas. Autor näeb oma missiooni just selles, et tutvustada maailmale oma rahvast ja liita ta inimkonnaga. Selles seostamises peitub kunsti ühe tähtsaima funktsiooni olemus ja mõte, sest kunst on rahvaste suhtlemise ja vastastikuse esteetilise rikastumise vahend. «Kuhu maailma äärde saatus mind iganes paisanud on, kõikjal olen ennast tundnud selle maa, nende mägede, selle auuli esindajana, kus õppisin saduldama ratsut. Pean end kõikjal oma Dagestani erikorrespondendiks.

Ja oma Dagestani tulen ma tagasi kui üldinimliku kultuuri erikorrespondent, kui kogu meie kodumaa ja isegi kogu maailma esindaja.»⁵²

Föderatiivse Saksamaa luuletaja H. Enzensberger leiab, et rahvuse mõiste on välja suremas; tema tunnustavat ainult inimkonda. Seejuures möönab ta küllalt kainelt: «Kui me kõik muutume abstraktseks inimeseks, kaotame kogu oma loomuliku omapära.»

Miks mõned Lääne-Euroopa kirjanikud pelgavad kõike rahvuslikku? Sellele küsimusele vastates ütleb ukraina kriitik L. Novitsenko: «Peab nägema seost rahvusliku ja rahvaliku vahel. Mõningate Lääne kultuuritegelaste häda on selles, et nad kaasaegse tegelikkuse mitmesuguste olukordade mõjul ei taju enam isiksuse ja rahva lahutamatu seost. Nende arvates on seos erilise ja üldise vahel ainult ühte liiki: mina ja inimkond, mina ja maailm. Kuid ka isiksus on seotud inimkonnaga, eelkõige oma rahva kaudu. Rahvuse kategooria unustamisega kaasneb üleolev suhtumine kõigesse, mis on rahvuslik.»

Ühtsusest, mille moodustavad isiksus, rahvus ja inimkond, ei saa nagu laulustki välja jätta ühtki sõna.

R. Hamzatov märgib väga täpselt rahvusliku ja üldinimliku avaldumist kunstis, mis ei toimu ühe «kadumise hinnaga», vaid mõlema vastandliku elemendi maksimaalse avanemisega üksteise kaudu. Pole midagi, mis oleks kunstile vastandlikum kui kosmopolitism. Kunstnik on kogu oma olemusega seotud kodumaaga, oma rahvaga, kunsti rahvusliku lättega, kuid oma loomingu kaudu ühendab ta nad teiste rahvastega. «MARKMIKUST. Belgia. Võtan osa maailma poeetide kohtumisest, kuhu on kokku tulnud eri rahvuste ja riikide esindajad...»

Kõige rohkem pani mind imestama poeet, kes kuulutas:

«Härrased, te olete siia kokku tulnud erinevatest riikidest. Te esindate eri rahvusi. Ainult mina ei esinda siin ühtki rahvast, ühtki riiki. Mina olen kõigi rahvuste, kõigi riikide esindaja, ma esindan poeesiat. Jah, ma olen poeesia. Ma olen päike, mis valgustab kogu

⁵² Rasul Hamzatov, Minu Dagestan, lk. 23.

planeeti, ma olen vihm, mis kastab maad, mõtlemata oma rahvusele, ma olen puu, mis õitseb ühtmoodi maakera kõigis paigus.»

Nii ütles ta ja lahkus kõnetoolist. Paljud aplodeerisid. Aga mina mõtlesin: tal on muidugi õigus — meie, poeedid, oleme vastutavad kogu maailma eest, kuid see, kes pole kiindunud oma mägedesse, ei saa esindada kogu planeeti. Minu meelest on ta tolle mehe sarnane, kes on kodupaigast võõrsile läinud, seal abiellunud ja hakanud ämma emaks hüüdma. Ma pole ämmade vastu, kuid ema ei saa olla keegi muu kui ainult ema.»⁵³

Kunstnik mitte ainult ei jutusta oma rahvast teistele rahvastele. Tema looming on ka selleks vormiks ja vahendiks, mille kaudu kunstnik lähendab oma rahvast inimkonnale: «Kui sinult küsitakse, kes sa oled, võid esitada dokumendid, passi, kus on olemas kõik tähtsamad andmed. Kui aga küsitakse rahvalt, kes ta on, siis esitab rahvas dokumendina oma teadlase, kirjaniku, kunstniku, helilooja, poliitiku, väejuhi.»⁵⁴

Viimasel aastakümnel on ilmunud terve rida omapärase žanriga teoseid (näiteks F. Fellini «8 1/2»), mis elust jutustavad ja seda analüüsivad ning ühtlasi «kuuldavalt» loominguprintsiipe välja töötavad. R. Hamzatovi «Minu Dagestanis» on loominguline laboratoorium samuti avatud, on antud tutvumiseks kõigile. Siin toimub samaaegselt eksperiment ja loomine. See on jutustus, mis on ühtlasi märkmete ja mõistujuttude kogum, kus on etnograafilisi andmeid ja teateid rahva kommetest ja tavadest; selles on üheaegselt nii memuaare kui arutlusi luule probleemidest. Kuid see pole mitte segapuder, vaid terviklik mosaiikpilt.

Teoses on kaks kangelast — Dagestan ja looming ise. Kunstnik mõtiskleb kogu aja kuuldavalt selle üle, kuidas paremini toime tulla oma ülesandega: tutvustada inimkonnale oma kodumaad. Autor arutab üksikasjalikult läbi raamatu iga detaili: idee, pealkirja, teema, vormi, keele, žanri, stiili, süžee. Tegelikult on need teaduslikud terminid üksikute peatükkide pealkirjadeks. Teose pealkirja järgi võib arvata, et raamat on kirjandusteooriast ja esteetikast. Kuid «teema» või «süžee» mõistet selgitades formuleerib autor oma raamatu teema ja süžee, selgitab neid ning kõneleb neist kirjanduslikest mõistetest kordumatute rahvuslike kogemuste abil. Ta jäädvustab nende kogemuste elemendid ja kõneleb järelikult Dagestani ajaloost, traditsioonidest, tema kommetest ja tavadest ning oma rahva elust tänapäeval.

Ideelisus ja parteilisus on esteetilised kategooriad. Nad ei saa olla mingisuguse välise vahelesegamise tulemus, neid ei saa ült-

⁵³ Rasul Hamzatov, Minu Dagestan, lk. 22—23.

⁵⁴ Sealsamas, lk. 23.

poolt «kätte näidata». Kunsti ideelisus ja parteilisus on kunstniku mõtlemise resultaat. Viimane on, nagu matemaatikud ütlevad, vektoriaalne suurus, mis on iseloomustatav nii kvantitatiivselt kui ka kvalitatiivselt, on oma kindla sotsiaalse suunitlusega. Ideelisus ei ole ka väline etikett, mis teosele külge kleebitakse aktuaalse pealkirja või tegelaskujude väljendite näol. Need on kõik üldised seisukohad, mis on erinevast rahvusest kunstnike jaoks üldkehtivad. «Minu Dagestanis» naerab R. Hamzatov välja välise, dekoratiivse parteilisuse, mis ei tulene teose kujundite süsteemist, vaid kisendab vastu ainult raamatu kaanelt: «Kuid on ju ka ülearu ideelisi seltsimehi. Säärased teevad ideele ainult kahju... Raamatu pealkiri on nagu mehe müts. Kumb on siis tähtsam, kas müts või pea?»⁵⁵

Kunstnik mõistab isegi kõige üldisemaid, levinumaid ja kohustuslikumaid ideoloogilisi seisukohti rahvuslikult omapäraselt. Kunstis ei osutu kordumatuks mitte ainult konkreetne, vaid ka abstraktne ja üldine.

4. Rahvuslik karakter. Kunstilise mõtlemise iseärasused kui kunsti rahvusliku spetsiifika sõlmpunkt

Viimastel aastatel on meie ajakirjanduse veergudel (eriti ajakirjade «Voprossõ Istorii» ja «Družba Narodov») korduvalt arutatud rahvusliku karakteri probleeme. On esitatud kõige erinevamaid kontseptsioone, alates selle kategooria täielikust eitamisest kuni selle primitiivse definitsioonini, kus antakse lihtsalt tema omaduste ja moraali joonte loetelu. Et mitmes viimastel aastatel avaldatud artiklis seatakse rahvusliku karakteri olemasolu kahtluse alla, siis esitame endale küsimuse: kas rahvuslik iseloom on tegelikult olemas, ja kui, siis milline see on ja missugused on selle iseärasused?

Alustame «nihilistide» kaalutlustest. Kõigepealt torkab nende arutlustes silma, et nad kahtlevad «rahvuse psüühilise laadi» mõiste õiguspärasuses. P. Rogatšev ja M. Sverdlin, kes võtsid osa diskussioonist ajakirjas «Voprossõ Istorii», arvavad, et selle mõiste võib viia rahvuse erinevate klasside vaimse ühtsuse ülehindamiseni ning ühtlasi rahvuste üksteisest eraldamiseni. Selline konkreetsete argumentidega kinnitamata abstraktne kartus ei saa olla tõsiseks teaduslikuks argumendiks teaduses eksisteeriva mõiste vastu.

⁵⁵ Rasul Hamzatov, Minu Dagestan, lk. 30—32.

Kolmas diskussioonist osavõtja S. Kaltahtšjan kahtleb, kas on tähtsust «psüühilise laadi ühtsusel, mis avaldub kultuuri ühtsuses», ning jõuab rahvusliku iseloomu otsustava eitamiseni, kinnitades, et see on üldse silmapete, fiktsioon, et ajaloolasel ja sotsioloogil pole selle kategooriaga midagi peale hakata.⁵⁶ S. Kaltahtšjan asendab rahvusliku iseloomu vähem selge mõistega: etnilise kuuluvuse tunnetamisega. On rõõmustav, et mitte kõik ajaloolased polnud selles küsimuses üksmeelsed. Diskussiooni käigus tunnistasid paljud neist (kuigi väga ettevaatlikult väljendudes) rahvuse ühtse psüühilise laadi ja rahvusliku iseloomu olemasolu.

«Rahvusliku iseloomu» mõiste keerukusest kõnelevad ka nõukogude psühholoogid, kes otsivad selle mõiste defineerimiseks oma teid, oma lähtepunkte. Psühholoogid vaidlevad selle vastu, et kultuuri kogu omapära seletatakse rahvusliku iseloomu abil: «...rahvusliku iseloomu samastamine vaimse kultuuriga tähendab... ühiskondliku psühholoogia segiajamist selliste ideoloogiliste nähtustega, mis kuuluvad vaimse kultuuri valdkonda. Muidugi on need nähtused väga tihedalt seotud ja psüühika omapära avaldub teatud määral ka mõningates kultuuri spetsiifilistes iseärasustes, kuid sellest ei saa järeldada, et psüühika omapära määrab kultuuri kogu rahvusliku omapära. Rahvusliku kultuuri iseärasused peegeldavad omapäraseid protsesse, mis rahvuse majandus- ja poliitikaalus antud perioodil toimuvad.»⁵⁷

Ka mõned kirjandusteadlased viitavad sellele, et «rahvusliku iseloomu» mõiste on keerukas ja raskesti tabatav. A. Beletski meenutas antud probleemi puhul Vjazemski teravmeelset fraasi, mida viimane oli kasutanud küll teises olukorras: see on kui kodukäija — kõik teavad, et ta on olemas, kuid keegi pole teda näinud. «Rahvusliku iseloomu» mõiste keerukust rõhutab samuti L. Novitšenko: «...meie ees pole mitte nii-öelda tahkete kehade, vaid gaaside sfäär, mis on täiesti tabamatu, väga muutuv, kuid ikkagi realselt eksisteeriv.»

Rahvusliku iseloomu spetsiifika määratlemise kogu keerukusele vaatamata on selle kategooria eitamine põhjendamatu ja teoreetiliselt ekslik. Rahvuslik iseloom on dünaamiline — see on võitlus uute ja vanade joonte ning omaduste vahel. Ajaloolises arenguprotsessis kujunevad iga rahvuse vaimse laadi omapärased jooned.

Esteetikud ja kirjandusteadlased kalduvad rahvusliku iseloomu olemasolu tunnistama, mis on täiesti seletatav selle mõiste suurema

⁵⁶ Märkimine, et rahvuse üldine psüühiline laad ei avaldu mitte ainult kultuuri ühtsuses, vaid ka rahvuslikus iseloomus, ja seda eelkõige. Seepärast on omamoodi loogiline jõuda ühe eitamiselt teise eitamiseni.

⁵⁷ Vt. kollektiivne töö «Проблемы общественной психологии». «Мысль», М. 1965.

näitlikkusega ja tema tajutavusega selles kunstivallas. Kuid siin tekib kohe küsimus: kas on rahvuslik iseloom ka negatiivsel tege-laskujul?

G. Apresjan ütleb oma artiklis: «Üldiselt on positiivne kangelane rahvuslikult määratletud, konkreetne, kuna aga nõukogude kunstnike poolt loodud negatiivsetel tüüpidel rahvuslikud tundemärgid tihti puuduvad või on need kujud kosmopoliitilised.» Seda seisukohta konkretiseeritakse näitega Leonovi «Vene metsast». Professor Vihrov olevat tõeline vene natuur ja rahvuslik karakter. Aga «Gratsianski pole mitte ainult rahvavaenulik, vaid on ka «ilma rahvusetat», kosmopoliitiline selles mõttes, et tal pole mingisuguseid patriootilisi tundeid, ta pole kiindunud rahvasse, kelle nimel ta näiliselt esineb... Seetõttu toimus «Vene metsa» autor õigesti, kujutades Gratsianski vastikut isiksust väljaspool mistahes rahvust.»⁵⁸ Selle seisukohaga on nõus ka N. Džusovitš, kelle arvates rahva elus esinevad negatiivsed nähtused jäävad rahvuslikkuse raamidest välja.

Ent kui sellised teoreetilised otsustused õiged oleksid, kaotaks negatiivsete tüüpidega tegelev satiir oma rahvusliku pinna. Antud kontseptsiooni puhul jäävad karakterid satiiris rahvusetuks. Tegelikult kujunevad nii positiivsed kui ka negatiivsed tüübid teatud ajaloolisel ning rahvuslikul baasil.

F. Engels märkis, et saksa väikekodanlase karakter oli küllalt stabiilne, et üldsaksa tüübina suuremal või vähemal määral mõjustada kõiki teisi Saksamaa ühiskondlikke klasse, kuni lõpuks tööliklass need kitsad raamid purustas. Nendes F. Engelsi seisukohades on täpselt tabatud rahvuse arengu ning progressiivse ja tardunu vahelise võitluse dialektika.

Paljud uurijad (G. Lomidze, K. Zelinski, V. Oskotski jt.) kirjutavad õigusega, et rahvuslik iseloom pole kaasasündinud vooruste summa ning teda ei saa taandada mingisugustele erijoontele, mida ei kohata teiste rahvaste juures.

Patriotism, vaprus, humanism ja teised taolised vaimuomadused ei ole ühe või teise rahva privileegideks. Kuid me ei tohi neid seetõttu veel ühistegurina sulgude ette tuua. See seisukoht on nüüd rahvuslikkuse ja internatsionaalsuse käsitlemisel aksioomiks muutunud. Epiteedid võivad olla sarnased, ühetaolised, kuid nende tõlgitsemine on igal üksikul juhul konkreetne ja omapärane. Isegi niisugune avar ja näiliselt universaalne mõiste nagu kodumaa-armastus on igal rahval erinevatel ajaloojärkudel oma spetsiifilise sisuga. Ühegi rahva rahvuslikus iseloomus ei puudu sellised positiivsed omadused nagu töökus, ausus, tagasihoidlikkus, julgus.

⁵⁸ Vt. kogumik «Проблемы развития литературы народов СССР», lk. 46.

Et rahvuslikku iseloomu õigesti mõista, pole vaja loendada tema üldisi omadusi, vaid uurida nende avaldumis- ja kombineerumismorme ajalooliselt tingitud omapära.

Analüüsime seda nii palju poleemikat tekitanud probleemi tervet rida rahvuslikke karaktereid kujutava teose põhjal.

I. Drutse väikese lüürilise jutustuse pealkirjaks on «Viimane sügiskuu».⁵⁹ Jutustuses kõneldakse aastaajast, mil moldaavlaste traditsiooni kohaselt külas käivad ja sugulasi külastavad. Vanaks jäänud isa ja ema, kes on kuus last üles kasvatanud, elavad kahekesi. Lapsed on mööda maailma laiali lennanud. Neil on omad tööd ja mured ning nad ei tule vanemaid vaatama. Isa ja ema kasutavad isegi süütut ja lihtsat kavalust: saadavad telegrammid, et isa on haige, kuid koju tuleb ainult lähedal naaberkülas elav tütar. Siis läheb isa ise teele, et oma poegi näha. Jutustuse sisuks ongi tema reis ja lühike külasviibimine iga poja juures. Autoril õnnestub väheste joontega kujutada tervet hulka eredaid rahvuslikke karaktereid. Isa ja iga poeg kehastab omamoodi kordumatult individuaalsel kujul moldaavlaste rahvuslikku karakterit, seda omamoodi varieerides.

Isa on kujutatud vabadust ja inimväärikust hindava inimesena. Ta on liigutavalt naiivne oma patriarhaalsuses ja tegevalt aktiivne oma headuses inimeste vastu. Ta on valmis igaüht aitama. Vanem poeg, traktorist Andrei on kõiges põhjalik, ta armastab tööd ja on nagu isagi aus, hea ja südamluk inimene. Vägilase kasvu Anton sarnaneb palju vanema vennaga, kuid on temast lüürilisem ja armastab loodust.

Kõige noorem vend, veterinaariainstituudi üliõpilane Serafim on ulakas, kergesti kiinduv, sportlik noormees. Ta on isa lemmikpoeg. «Ta on elav poiss ja õpib hästi, kuigi mõned tema poolt ravigitud meie küla lehmad ära lõppesid.» Serafim kavatseb abielluda ja esitleb isale korraga viit armast neidu ning vanamees ei saa kuidagi aru, kes neist siis pruut on. Lugeja aga hakkab juba taipama, et õnnetu üliõpilane ei oska veel isegi sellele küsimusele vastata.

I. Drutse ei kujuta ainult positiivseid karaktereid. Kõige lõbusam ja ülemeelikum vendadest on Nikolai. Ta on ülimalt rahvuslane, oma moldaavlusele lausa uhke (ei jäta märkimata, et sööb «rahvuslikku toitu»). Ta on peres kõige jõukam. «Magusat armastavad kõik ja suhkruvabriku laomees on hea amet. Kuid tema juures külas olla on lausa vaev. Niipea kui tuleb külaline, algab majas riid. Nikolai armastab end vaesemana näidata, kuid naisele meeldib, et neist kõneldaks kui jõukatest.» Nikolai jälgib kogenud silmaga, mida võiks külaliselt saada. «Ta pani tähele vanamehe vöö

⁵⁹ Ион Друцэ, Листья грусти. М. 1965, lk. 259—308.

rippuvat ilusat taskunuga ja kauples selle endale.» Nikolai peitis noa taskusse ja tõi isale asemele mingisuguse vana kolu. Isa teele saates hakkas Nikolai vastutulijatega vestlema ja unustas isa täiesti ega märganudki, kuidas ta ära sõitis. «Ega ta pahaks ei pane. Oma inimene,» mõtles Nikolai. Nikolai psühholoogiline portree on joonistatud pehme huumoriga, ilma satiirilise teravdamise ja groteskse liialdamiseta. See kuju sobib hästi kokku lüürilise jutustuse üldise laadiga ega löhu oma eitavate joontega jutustuse stiili. Kuid see ei võta Nikolai kujult ära tema ühemõttelist tähendust.

Üldiselt võivad kõik need isa ja poegade omadused, nii head kui halvad, esineda muidugi igal rahval. Milles on siis rahvusliku karakteri omapära? See peitub üldinimlike omaduste kombineerumises ja selles, kui omalaadselt on need omadused seotud ajalooliste, sotsiaalsete ja isiklike kogemustega. Nii nagu heliredelit moodustava seitsme heli abil on kirjutatud kõik maailma sümfooniad ja nagu antud keele tähestiku tähekombinatsioonide abil saab väljendada kõiki sõnu ja mõisteid, nii kujuneb mõnekümne üldinimliku omaduse eripärasest kombineerumisest ja avaldumisest rahvuslik karakter. Lõngad ja lõuend on samad, kuid muster on teine, ja see ongi rahvuslik.

Eriti ilmekalt avaldub rahvuslik iseloom tunnete algoritmis, nende omapärases seoses. «Kord uljas pidutsemine, kord südamest tulev nukrus» — nii iseloomustas tabavalt ja ilmekalt A. Puškin emotsioonide omapärasest vaheldumist vene rahvuslikus iseloomus.

Kunsti rahvuslik spetsiifika avaldub kõige täielikumalt autori kunstilise mõtlemise omapäras. See on kunsti omalaadsuse võtmeks. Kunstiloomingu rahvuslik eripära saab teoks kunstniku individuaalsete iseärasuste kaudu.

Kujundilise mõtlemise mitmesugused rahvuslikud struktuurid erinevad tunnete, värvide, pooltoonide, varjundite vaheldumise emotsionaalsete algoritmide poolest.

Rahvuslikkuse ja internatsionaalsuse lätid peituvad kangelase ja teose autoris. Isiksuse enda rahvuslikult omapärane loomus kehastab üldinimlikke omadusi. Niisama täpselt kui A. Puškin tabas vene rahvusliku karakteri emotsionaalse laadi, saab iseloomustada ka kunsti rahvuslikku omapära. Näiteks kirjutab vene luule omapärasest poeesiast sügavalt mõistev gruusia luuletaja T. Tabidze, et vene luulet hingestab «mõttepiin». «Tänu vene luulele teame meie ja kogu maailm, mis on mõttepiin.»⁶⁰

⁶⁰ Tsiteeritud teosest Т. Табидзе, Стихотворения и поэмы. М.—Л. 1964, lk. 22.

● 5. *Paradoksaalsed «lõikumised» ehk üldinimlikkus tsivilisatsiooni mitmesugustes valdkondades*

Kreeklased pidasid ilu mõõdupuuks inimest. Nemad avastasid kuld-
lõike-seaduse: vöökoht jaotab hästi arenenud inimkeha pikkuse
kuldlõikeliselt. Nad leidsid ka, et normaalse näo puhul on laup, nina
ja lõuaosa proportsionaalsed. Näib, et kõik peitub siin anatoomias.
Kuid inimeses on kõik humaniseerunud, sotsiaalne, kõik peegeldab
rahva ajaloo omapära ja elukogemusi. Isegi tema anatoomiline
ehitus ei kehasta mitte ainult üldinimlikke, vaid ka etnilisi ja rah-
vuslikke iseärasusi. Mitte igal rahval ei vasta näo proportsioonid
vanakreeka normidele. Ilu kaanonites on püsivat, ajaloolist ja rah-
vuslikku. Isegi vääramatu ja igavesena näivasse «looduslikku»
kuldlõike-seadusesse tungib rahvuslikkuse ja üldinimlikkuse dia-
lektika. Seejuures eralduvad üldinimlikud jooned kunstilise mõtle-
mise kõige ootamatutes ilmingutes.

Mineviku teoreetiliste kontseptsioonide hulgas on vahest just
vene komparativism (Vesselovski ja tema võrdleva kirjanduse
koolkond) kõige rohkem tähelepanu pööranud kunsti üldinimlikele
momentidele. Kuid komparativistid pidasid nende ühiste, sarnaste,
ühtelangevate joonte põhjuseks vaid rahvuskultuuride vastastikust
mõju. Komparativistid väitsid, et põhivormiks, mille abil üks rah-
vuskunst teist mõjustab, on «rändavad süžeed», need on peamiseks
üldinimlikkuse kandjaks kujundilises mõtlemises.

Muidugi ei saa rahvuslike kultuuride vastastikuse mõjustamise
kontseptsioon, mis vaatleb küsimust küll olulisel, kuid siiski piira-
tud «rändavate süžeede» tasapinnal, seletada üldinimlike joonte
kogu rikkust ja tähenduslikkust ega süžeede, mõtete, vormide ja
ideede hämmastavat kokkulangemist erinevate rahvaste kunstis.
Kui probleemi uurida, ilmneb, et need hämmastavad kokkulange-
mised pole ainult süžee joonises, vaid puudutavad ka kunsti sisu
ja vormi paljusid teisi külgi, mida ei saa seletada ainult kultuuride
vastastikuse mõjuga. Kultuuride imestusväärseid kokkulangemisi
ja lõikumisi kohtame ka seal ja neil juhtudel, kus mingisugusest
mõjust, «rändsüžeedest» ja lihtsalt rahvaste mingisugusest kokku-
puutumisest ei saa juttugi olla.

Toogem näiteid, mis seda seisukohta kinnitavad ja katsugem
selgitada, mis kutsub esile üldisi, kokkulangevaid üldinimlikke
momente kunstiteostes ja kultuuri ilmingutes, mis on üksteisest
kauged (ajalooliselt, geograafiliselt ja kunstitraditsioonidelt).

Kahtlemata pole võimalik lihtsalt mõju või «rändsüžee» sele-
tada mõningaid kummalisi filosoofiliste ideede ja kujundite kokku-
langemisi. Nendest tuleb juttu allpool.

Jaapanlastel on kuu imetlemise püha. Nad lähevad kuud vaa-

tama septembri keskel, kolm päeva enne täiskuud, kui täiesti
ümarmusel kuul on näha väike lohk, mis temaga natuke disso-
neerib ja õige vähe tema harmooniat rikub. Rahva esteetiline maitse
avaldub siin selles, et harmooniasse lülitatakse dissonants. Jaapan-
lastel ütlevad: «Kes pole näinud Nikko linna, see pole ilu näinud.»
Selles linnas on ülimalt harmooniline ja sümmeetriline värav. Kuid
suurema ilu saavutamiseks on ehituse harmooniat natuke rikunud:
üks samm on esiküljega sissepoole pööratud.

On tähelepanuvääriv, et ka teistel rahvastel toetub kõrgeim
ilutunne dissonantsi sisaldavale harmooniale. Vana-Kreeka suu-
rima ehituse Parthenoni kolonnaad ei jäta tara muljet, sest siin
valitseb dissonantside harmoonia: «tähelepanelikumal vaatlemisel
näeme, et harmooniline kolonnaad koosneb erineva diameetriga
sammastest, sambad omakorda erinevad tahkude arvu poolest
(kaheksa- ning kuuetahtlised jne.), samuti on erinevad sammaste-
vahelised kaugused jne. Selline dissonantsi tungimine harmoo-
niasse, kus ilu ehitatakse üles nii, et sümmeetria, rütm või tervik-
likkus on rikunud, on omane ka kaasaegsele kujundilisele mõtle-
misele. Seda printsiipi järgivad oma loomingus näiteks Šostakovitš
ja Prokofjev.

Siin on meelega võetud paradoksaalsed juhtumid, kus «lõiku-
vad» Lääne ja Ida tsivilisatsiooni vaimsed nähtused, sest neid on
võimatu seletada otsese vastastikuse mõju või ülevõtmisega. Veel
üks hämmastav paradoksaalne «lõikumine» on seotud jaapani
kunsti suurepärase näitega — «Kivide aia» ehk «Filosoofilise
aiaga». See jaapani aia tüüp on rajatud XIII sajandil ja seotud
Zheni religioosse õpetusega. Niisugune aed peab vaatajas tekitama
religioosse, kaemusliku ja panteistliku maailmatajumise ning vir-
gutama endaanalüüsi ja enesekaemust, kuid oma kujundite ja
lahendusega väljub ta püstitatud ülesande raamidest. «Kivide aed»
ise sisaldab sügavaid filosoofilisi kujundeid, mis langevad ühte
Lääne tsivilisatsiooni ideede ja kujunditega. Pikal puust terrassil
seisva või terrassi astmel istuva vaataja ees avaneb valge liivaga
kaetud väljak. Valgel liival on näha väikesi samblaga kaetud
kühme. Samblast kõrguvad kentsakalt ja kapriisselt kivid. Loodu-
sele pole antud luua niivõrd harmoonilist kaost ja niivõrd kaooti-
list harmooniat. Vaataja näeb, kui suursugune on kivi, mida on
puudutanud inimkäed, sealjuures pole viimased hävitanud kivide
ürgset looduslikkust. «Kivide aed» ei «lõiku» Versailles' püगतud
parkide iluga, vaid on lähedane teise, hilisema nähtusega prant-
suse kultuurist, nimelt eksistentsialismiga. Viimane esitas idee, et
maailm on absurdne, ja võrdsustas maailma «eimiskiga». Kuid see
on peaaegu seesama, kuidas autorid formuleerisid «Kivide aia»
idee. Nende kavatsuse järgi pidi aed kujutama modelleeritud uni-

versumit. Kivid keset liiva on nagu «saarekesed igaviku või eimiski ookeanis».

Maailma hakati absurdseks pidama ja teda eimiskiks kuulutama täiesti erinevates elutingimustes, kuid ikka ajaloolises olukorras, mis näis kaasaegsetele väljapääsmatuna.

Ent veel rabavam on selle tarbe- ja dekoratiivkunsti unikaalteose teine mõte. «Kivide aias» on viisteist kivi. Kuid need on nii osavalt paigutatud, et kust me ka ei vaataks, igakord on näha 12, 13 või paremal juhul 14 kivi. Hilisemad legendid on selle kunsttükki sidunud poeetilise kujundiga: ematiiger läheb oma poegadega üle jõe ja peidab neid sealjuures oma selja taha. Selle kujundi esialgne ja tõeline mõte on palju filosoofilisem ja sügavam: siin on ju jutt universumi mudelist. See, et me kunagi kõiki kive ei näe, väljendab kunstiliselt alakist vastuolu absoluutse ja suhtelise tõe vahel. Viieteistkümnes kivi esitab nagu Kanti «asja iseeneses». See kujund ja need probleemid lähendavad Jaapani muistse pealinna Kioto «Kivide aeda» ühe kõige filosoofilisema antiikkreeka tragöödiaga. Oidipus tapab teadmatult oma isa ja abiellub oma emaga. Oidipuse tragöödia on inimese informeerimatuse tragöödia. Maailm nõuab, et inimene tunneks kogu universumit, ümbritseva elu kõiki avaldusi. Kuid inimene võib teada ainult seda, mida ta on ajalooliste tingimuste ja isiklike kogemuste piiratud raamides võimaline teada saada. Maailm aga ei tunnista teadmiste mingeid piire ja nõuab kõiketeadmist. Inimene peaks oma vaimusilmas nägema kõiki 15 kivi, kuid ta suudab näha vaid kolmeteistkümme või neljateistkümme. Oidipus peaks teadma, et elatanud mees, kellega ta tülli läks, on tema isa, kuid ta ei või seda teada... Siin on meie ees midagi rohkemat kui «rändsüžee»: filosoofilised probleemid langevad ühte, eksistentsi olulisemaid metafüüsilisi küsimusi lahendatakse sarnaselt, maailma tajutakse ja mõistetakse lähedasel viisil.

Taolisi näiteid võib tuua lõpmata palju. Siin on valitud vaid mõned «kokkulangemise» juhud kunstis, mis tunduvad veenvana ning pole rahvuslike kultuuride mõjuga kuidagi seletatavad. Kõiki neid nähtusi ja teisi kõrvutatavate üldinimlike joonte ilminguid erinevate rahvaste kunstis tuleb seletada kaasaegsest teadusest lähtudes. Kui komparativistlik «rändsüžeede» mõju, otsese mõjustamise ja ülevõtmise idee ei saa probleemi kogu keerukust seletada, siis tuleb probleemi lahendust otsida ilmselt teises suunas.

Inimkond elab ühtses materiaalses maailmas, mis on oma avaldustes küll mitmekülgne, kuid allub ühtsetele seadustele. Kõikide rahvaste jaoks eksisteerib üks ja sama atmosfäär ja tähistaevas, kõigile paistab üks ja sama päike. Kõigi rahvaste jaoks on ühised need seadused, millele allub materiaalne maailm — loodus ja ühis-

kond, ühtsed on ka tajumise ja mõtlemise psüühilis-füsioloogilised ja gnoseoloogilised seadused. Samuti kehtivad kõigi rahvaste juures ühtsed ajaloolised seaduspärasused, millele alluvad ühiskondlik tootmine ja tootmisvahendite osa selles, ühiskondlikud suhted, ühiskondlikud formatsioonid ja klassivõitlus. Sellest tekivadki need üldinimlikud ühised jooned, «lõikumised», imestama panevad ja isegi kujutlust hämmastavad kokkulangemised, mida me kohtame, kui kõrvutame erinevate rahvaste kultuuri ja kunsti. Samal ajal põhjustavad erinevate rahvaste erinevad ja alati omanäolised elukogemused, ajaloo-, kunsti- ja psüühilis-füsioloogilised kogemused seda, et üldinimlikke jooni ja seadusi käsitletakse iga rahva kunstis rahvusliku omapära vaatevinklist ja iga kunstniku loomingus vastavalt tema klassikuuluvusele ja ajaloolistele tingimustele. Ilma selle dialektilise seoseta rahvusliku, internatsionaalse ja isikliku vahel ei saa olla tõelist loomingut. Vaimse kultuuri näivalt kokkusobimatute, üksteisest väga kaugel olevate nähtuste «lõikumises», kokkulangemistes, ühiste joonte sarnasuses avalduvad ilmselt üldinimlikud jooned.

Kuidas tekivad need ajalooliselt ja geograafiliselt üksteisest eraldatud kultuuri- ja kunstinähtuste «lõikumised» ja sarnasus? Kuigi nende ühiste joonte ühtseks põhjuseks on rahvaste elu, mis allub ühtsetele ajalooseadustele, võib ikkagi märgata selliseid kokkulangemis- ja sarnasusjuhte, mis üksteisest tunduvalt erinevad. Kui katsume nende juhtude tüüpe välja selgitada, saame neli põhimõtteliselt erinevat rühma.

Kunstinähtuste esimesse sarnasustüüpi kuuluvad sellised teosed, kujundid ja süžeed, mis on erinevatel rahvastel tekkinud sõltumatult tänu neid põhjustanud elutingimuste sarnasusele.

Kunstinähtuste teine sarnasustüüp on hästi läbi uuritud, kuid komparativistliku kirjandusteaduse koolkond on selle absolutiseerinud ja üleüldiseks seaduseks muutnud. Uhesugused nähtused (näiteks rändsüžeed) tekivad siis, kui üks rahvuskunst mõjustab teist. Kuid tuleb arvestada, et arenemise seestmestest ja välistest põhjustest ning stiimulitest on seestmised määrava tähtsusega, nagu tõestab marksistlik dialektika. Seetõttu seisneb ühe rahvuskirjanduse mõju teisele selles, et stimuleerida ja tagant tõugata teatud kunstinähtuste arengut, kui nende järele on tekkinud vajadus rahvuskunstis. Teiste sõnadega on niisugusel mõjul, mis erinevates rahvuskirjandustes sarnaseid nähtusi esile kutsub, kindel eluline ja ajalooline pinnas ühtsete või sarnaste ühiskondlik-ajalooliste protsesside näol, mis kulgevad nende rahvaste elus, kelle kultuurid üksteist mõjustavad.

Kolmanda sarnasustüübi tingib spiraalitaolise arengu dialektiline seaduspärasus. Nähtused, mis toimuvad spiraali kõrgemal

keerul olevas punktis, kordavad uuel alusel, uut moodi eelmise arenguetapi iseärasusi (eelmise keeru vastavas punktis toimunud nähtusi). Üksteise kohal asetsevates punktides toimuvate nähtuste sarnasus on maailma kunsti ajaloos ilmnenud korduvalt. Nii kordusid renessansiajastul uuel alusel antiikkreeka kunsti jooned, klassitsism kordas mõningaid vanarooma kunsti jooni. Lessingi ratsionalistlik, valgustuslik dramaturgia «kordub» Brechti intellektuaalses, eepilises draamas jne.

Kõige keerulisem ja vähem uuritud on neljas sarnasustüüp, mis on tingitud erinevate arenemistsüklite olemasolust kunsti arengus.

Gruusia teadlane Š. Nutsubidze on esitanud viljaka ja veenva kontseptsiooni, mille järgi peale Lääne renessansi eksisteeris ka Idamaade renessanss, mis ajaliselt algas varem ning millel olid oma iseärasused. Võib kindel olla, et kui lõplikult öeldakse lahti kitsast europotsentristlikust kontseptsioonist, mille on meile peale surunud kodanluse XVIII–XIX sajandist pärinevad teoreetilised traditsioonid, ei tule kunstiajaloo ja -teooria vaatevälja arvata mitte ainult Lääne ja Ida renessanss.

Teadus hakkab nägema ja avastama avaramat seaduspärasust: niisuguste erinevate arengutsüklite olemasolu, millede kordumatu viisil korduvad kunsti arengu spiraalid ise. Kui hakatakse lahti mõtestama nii Euroopa kui ka Ameerika, Aafrika, Aasia ja Okeania kunsti kogemusi, siis tuleb jälgida kunstitsiivilisatsiooni erinevate harude paralleelset ajaloolist liikumist, mis innustab otsima nende erinevate, kuid lõppkokkuvõttes võrreldavate protsesside üldisi seaduspärasusi. Tänapäeval pälvivad need probleemid üha rohkem kogu maailma uurijate tähelepanu ja annavad end mitmel viisil tunda, näiteks Thor Heyerdahli loomingus või nõukogude teadlase Konradi töödes (vt. tema raamatut «Ida ja Lääs»).

On ilmne, et juba lähemas tulevikus ületatakse europotsentrism meie esteetikas, kunstiteoorias ja -ajaloos täielikult. Kuid juba praegu võib öelda, et paljud «kokkulangemised» ja sarnanemised geograafiliselt ja ajalooliselt üksteisest kaugel seisvate rahvaste kunstis on seletatavad sellega, et maailma kunst areneb mitte üht, vaid mitut spiraali mööda. Kunstinähtust, mis leiab aset ühe spiraali kindlas punktis, võib võrrelda teise spiraali vastavas punktis toimuva nähtusega. Sealjuures võivad punktid ise asetseda spiraalikeerdude erinevatel kõrgustel. Ühtne ühiskondlik ja majanduslik areng ja samad ühiskondlik-majanduslikud formatsioonid, millede kaudu rahvaste ajalooline liikumine toimub, ei saa ka kunstis ühtseid protsesse tekitamata jätta. Need paradoksaalsed lõikumised tsivilisatsiooni erinevate harude vahel, millest antud peatükis juttu oli, kuuluvad just neljandasse sarnasustüüpi.

Neli siin visandatud sarnasustüüpi näitavad, millistes vormides

esineb dialektiline seos rahvuslikkuse ja internatsionaalsuse, antud rahvale omaste ajalooliselt konkreetsete ja üldinimlike joonte vahel, mis omapäraselt korduvad erinevate rahvaste kunstielus.

Kunsti rahvusliku omapära probleem on aktuaalne ning sel on teoreetiline ja praktiline aspekt. Näiteks viib rahvusliku spetsiifika väär mõistmine stiliseerimiseni, selleni, et ainult traditsioonilist vastuvõetavaks peetakse ja novaatorlikke otsinguid kardetakse, kohkutakse tagasi teiste rahvaste kirjanduslikest traditsioonidest, kuigi need on vajalikud oma kirjanduse arenemiseks.

Üldinimlikud saavutused avalduvad rahvusliku kogemuse kaudu kordumatus rahvuslikus vormis.

Kunsti vorm on rahvuslikult spetsiifiline. Kuid vorm ainult väljendab ja fikseerib selle põhiallika, milles rahvuslikkus kontsentreerub, nimelt kunstniku rahvusliku iseloomu ja kujundilise mõtlemise omapära.

Rahvuslikkuse ja internatsionaalsuse dialektika läbib kogu loomeprotsessi. «Üksikute rahvaste vaimusünnitused saavad kõigi ühisvaraks.»⁶¹ Teisest küljest peegelduvad rahvuslikes kogemuistes üldinimlikud saavutused, mida väljendatakse ja jäädvustatakse kordumatus rahvuslikus vormis.

⁶¹ K. Marx, F. Engels, Valitud teosed kahes köites, I kd., lk. 22.

III. KUNSTILINE KUJUND

● 1. Kujund kui sfinks

Kunstiline kujund on kunsti sisukas vorm, on mõtlemisvorm kunstis. See on allegooriline mõte, metafoormõte, mis avab ühe nähtuse teise kaudu. Kunstnik laseb nähtustel kokku põrgata ja tekkinud sädemed näitavad elu uues valguses.

Vanaindia kunstiteoreetik Anandavardhana (IX saj.) eristas kujundliku mõtte (*dhvani*) kolme põhitüüpi: poetilist figuuri (*alamkara-dhvani*), mõtet (*vastu-dhvani*) ja meeoleolu (*rasa-dhvani*). Iga kujundliku mõtte tüüp tugines erisuguste nähtuste kunstilise ühendamise ja kõrvutamise seadusele.

India poeedi ja dramaturgi Kalidasa «Šakuntalas» väljendatakse näiteks meeoleolu (*dhvani*) järgmiselt. Pöördudes mesilase poole, kes tiirutab tema armastatu näo kohal, hüüab valitseja Dušjanta: «Sa muudkui puudutad tema elavaid silmi, sa sumised õrnalt ta kõrva ääres, nagu usaldaksid talle saladust, ehkki ta tõrjub sind käega eemale; sa jood nektarit ta huultelt, naudingut allikalt. Oo, mesilane, sa oled tõesti eesmärgile jõudnud, aga mina ekslen alles tõe otsinguil.» Autor ei ütle otse välja, mis tunne Dušjantat on vallanud, kuid annab lugejale tunda armastuse meeoleolu. See saavutatakse suudlusest unistava armunu samastamisel mesilasega, kes tiirutab neiu ümber.

Kunstiline mõtlemine avaneb kõige ilmekamalt ja kõige puhtamal kujul muistsetes loometeostes. Meenutagem näiteks sküütidel valmistatud «loomastiilis» esemeid ja ehteid. Sküüdid ühendasid eriskummaliselt looduses nähtud detaile. Nii joonistati põtru, kelle haraliste sarvede otsi ehtisid röövlindude nokad, tohutuid kiskjaid — kasse — linnuküünte ja -nokaga, kujutati inimnäo ja linnutiibadega fantastilisi kalakujulisi raisakotkaid. Alaska hõimudel levisid joonistused ja maskid, kus olid fantastiliselt läbi põimunud inimese ja looma vormid. Üks mask kujutab merepapagoid, teine saarmast, mõlemal on täiesti loomutruu keha deemonliku lõustaga.

Niisugused mütoloožilised olendid nagu draakonid, jumalanna Nü-wa (vanahiina) sfinks või näiteks šaakalipeaga jumal Anubis (vanaegiptus), kentaur (vanakreeka), inimpõder (laplastel) jne. said kunstilise kujundi mudeliks, maketiks. Kunstiline mõte ühendas kaks või rohkem objekti selliselt, et igaüks neist niihästi säilis kui ka sulas teistesse. Selle tagajärjel tekkis enneolematu, täiesti uus olend, kes kummaliselt ühendas reaalseid elemente.

Sfinks, inimlõvi pole inimene ega lõvi, vaid lõvina kujutatud inimene või lõvi, keda mõistame inimesena. Kõik lõvisarnane inimeses ja kõik inimesesarnane lõvis on liidetud, nii et tekib uus olend, mida loodus ei tunne, kuid mis aitab inimesel tunnetada loodust ja iseennast. Kõrvutamisel loomade kuningaga avaneb inimese kogu kuninglik võimsus. Sfinks on fantastiline olend, mis kinnitab inimese reaalsel võimu maailma üle. Loogiline mõtlemine (näiteks süllogism) konstrueerib hierarhiat, nähtuste alluvust. Kujundis, mis avab ühe nähtuse teise kaudu, on mõlemad nähtused võrdsed. Kujund loob uue teadmise maailmast, kõrvutades kaht iseseisvat nähtust. Selles tegelikult seisabki kunstilise mõtte olemus: ta ei suru end objektile väljastpoolt peale, vaid tuleneb nende kõrvutamisest, nende vastastikusest mõjust.

Kujundi need iseärasused ilmnevad hästi rooma kirjaniku Aelianuse ühe miniatuuri analüüsimisel: «...kui puudutad siga, hakkab too loomulikult ruigama. Seal pole ju ei villa ega piima, pole midagi peale liha. Kui teda puudutatakse, tunneb ta kohe ära ähvardava ohu, teades, miks teda inimestele vaja on. Samuti käituvad türannid: nad kahtlustavad alalõpmata ja kardavad kõike, sest teavad nagu sigagi, et igaüks võib neilt elu võtta.»⁶² Kujund on Aelianusel üles ehitatud sama skeemi järgi nagu sfinks, kuigi on konstruktsioonilt palju keerulisem. Kui sfinks on inimlõvi, siis Aelianuse türann on inimsiga. Türanni ja sea võrdlemisel ilmneb nende sarnasus. Tabav võrdlus! Üksteisest kaugel seisvate olendite võrdlemine annab ootamatuid tulemusi. Peegeldudes üksteises, avavad nad kõik oma olulised tahud ning lõpuks veendub lugeja, et türannia on sigadus.

Muidugi pole kunstilise kujundi struktuur alati nii ilmekas kui vanaegiptuse sfinks või Aelianuse inimsiga. Kuid ka keerukamatel juhtudel on meil kunstis alati tegemist sellesama printsiipiaalselt omapärase mõtlemisviisiga, mida V. Belinski on õnnestunud nimetanud kujundlikuks. Näiteks avanevad L. Tolstoi ja F. Dostojevski romaanides kangelaiste iseloomud niihästi neis vastuhelkides ja varjudes, mida nad ise üksteisele ja ümbritsevale keskkonnale heidavad, kui ka nende vastuhelkide ja varjude kaudu, mida ümbritsevad nähtused neile heidavad. Nii iseloomustab Andrei Bolkonskit Tolstoi «Sõjas ja rahu» tema armastus Nataša vastu ja vahekord isaga, tema mõtisklused Austerlitz'i taeva all ja surmaeelne äratundmine, et iga inimesega on seotud tuhanded asjad ja inimesed.

Kujund seostab alati seostamatut, ühendab ühendamatut, ja selles ühendamises avanevad reaalseste esemete, nähtuste ja protses-

⁶² Элиан, Пестрые рассказы. М.-Л. 1964, lk. 77.

side mingid senitundmatud küljed ja seosed. Sergei Obrachtsov kirjutab: «Tütarlaps. Mängib kitarri... ja laulab midagi kurba. Üksikust pihlapuust. Kas tõesti pihlapuust? Ei. Tütarlapsest, kellel pole armastust, armastavat sõpra... Sellest, kes kõnnib praegu mööda teed, ja sellest, kes istub pingil. Ja prantslannast bulvaril. Ja varssavlannast ja neiust, kes elab Londonis.

«Oleksin ma, pihlapuuke, oma tamme juures, ei siis enam maha painduks ahastuses suures...» Eks oota kõik tütarlapsed armastust. Näete, see jõudiski ära oodata... ja see... ja too... Ja annaks jumal, et nad oma tamme kätte saaksid.

Millest siis laul räägib? Tütarlapsest. Aga milleks siis pihlakas? Kas tõesti tütarlapsel on vaja tammeputu? Muidugi mitte. Tähendab, laul on vales? Ei. Laul on tõest. Ebatõenäolisest tõest. Kunstist, mis räägib elutõest.»⁶³

Kujund on nagu foto kahe ekspositsiooniga, kui pildil on jäädvustatud kaks eset teineteise peale ja meie näeme nende sarnasust ning erinevust, tunnetame neid esemeid kõrvutades.

Kunstniku mõtlemine on assotsiatiivne. Pilv sarnaneb tema meelest nagu Tšehhovi Trigorinilgi klaveriga, «sätendab tammil katkise pudeli kael ja mustendab veskiratta vari — ja ongi kuupeisteline öö valmis», tütarlapse käekäiku kujutatakse linnu saatuse kaudu: «Väikese jutu süžee: järve rannal elab juba lapsest saadik noor neiu... armastab järve nagu kajakas ja on õnnelik ning vaba nagu kajakas. Kuid juhuslikult tuleb mees, näeb teda ja mööda minnes hukutab ta nagu selle kajaka siin.»⁶⁴

Teatud mõttes luuakse kujund paradoksaalse ja pealtnäha mõtetu vormeli järgi, üksteisest kaugete nähtuste «seostamisega».

Kujund võrdleb nähtusi ja avab need üksteise kaudu, paneb ühe nähtuse teises peegelduma ja teineteisele valgust heitma.

● 2. Kujundi iseseisvus

Kunstiline kujund sarnaneb orbiidile viidud raketiga, mis lendab vabalt antud trajektooriga. Tal on oma loogika, ta hakkab arenema vastavalt oma seestmistele seadustele. Neid seadusi muuta ei saa. Kunstnik annab kujundile «lennusuuna», kuid olles suuna andnud, ei saa ta midagi muuta, tarvitamata vägivalda elutõe vastu. Kunstilise kujundi aluseks olev materjal hakkab teda kandma, algab

⁶³ С. Образцов, Невероятная правда. «ПТ» 1966, nr. 15.

⁶⁴ А. Тшехов, Valik novelle. Kajakas. Tallinn 1968, lk. 218.

«vaba lend antud trajektooriga», ja tihtipeale on kunstnik sunnitud tegema hoopis teisi järeldusi, kui oli alguses kavandanud. Seda tuleb kunstiajaloos sageli ette. Näiteks olid Turgenevile täiesti ootamatud ideelised järeldused, mida kandis Bazarov, kogu isade ja poegade probleem. Autor oli isade poolt, kuid realistlike kujundite raudne loogika juhtis ta sulge ja teose ideeline vaekaus kaldus poegade poole.

Eksigu kunstnik oma sümpaatia ja antipaatia, aga kui ta järgib loomingus elutõde, siis suunab eluline materjal oma loogikaga ta õigele lahendusele.

On olemas realistliku kunsti loogika, mis sundis Tolstoid, kelle subjektiivne sümpaatia kuulus Kareninile, «Anna Kareninas» tegema järeldusi, millele ta esialgu ei mõelnudki. Puškini Tatjana tegi «Jevgeni Oneginis» «tembu» ja läks autori jaoks «ootamatult» mehele. Ka siin avaldub iseloomu enese loogika. Emma Bovary Flaubert'i romaanis mürgitas enda samuti vastu autori ootusi.

Teoste tegelased käituvad autoritega nagu lapsed oma vanematega. Vanemad on neile elu andnud, nad on suurel määral mõjustanud laste iseloomu, ja lapsed «kuulavad» vanemate sõna, väljendades mõningat lugupidamist. Kui aga nende iseloom välja kujuneb ja mehistub, kui nad hakkavad toimima omapead, vastavalt oma seestmisele loogikale, astuvad nad pahatihti vanemate tahtest üle.

● 3. Kujundi mitmetähenduslikkus

Kui teaduslikus loogilises mõtlemises on kõik täpne, selge, ühetähenduslik, siis kujundlik mõtlemine on mitmetähenduslik. Kujundi mõte on sügav, mitmetahuline, avar.

Kunstiline kujund on oma tähenduselt ja mõttelt niisama sügav ja rikas, nagu seda on elu ise.

Kujundi mitmetähenduslikkuse üks aspekt on see, et kujund kätkeb endas rohkem, kui paistab. Tšehhov rääkis, et kirjutamise kunst on mahatõmbamise kunst. Teatavasti võrdles Hemingway kunstiteost jäämäga, millest vaid väike osa on nähtav, peamine ja oluline jääb vee alla. Just see teeb lugeja aktiivseks ja teose tajumise protsess muutub kaasloominguks.

Prantsuse zooloog Cuvier taastas ühe luu järgi väljakaevatud looma väliskuju. Kunstnik sunnib lugejat edasi mõtlema, edasi juurdlema. Kuid see ei saa olla meelevaldne. Lugejale on antud mõtiskluste impulsid ja suunad, ta on viidud teatud emotsionaal-

sesse seisundisse. Talle nagu antaks programm saadud informatsiooni ümbertöötamiseks, kuid säilitatakse tema tahtevabadus ja loominguline fantaasia (iseseisvus). Lugejast saab kunstniku kaasautor.

Kujundi ammendamatus, mis stimuleerib lugeja mõtet, avaldub erilise jõuga *non finito* (lõpu puudumine, teose lõpetamatus) printsiibis. Väga sageli katkeb teos poolelt sõnalt, ei räägi meile lõpuni kangelaste saatusest, jätab lõpetamata süžee liini. Eriti tihti esineb seda XX sajandi kunstis, mis käsitleb ülimalt keerulist, liikuvat, muutuvat tegelikkust. See ongi tegelikult Hemingway jäämäe-printsiibi rakendamine, kui kujundi lõpetamatus väljendub juba kompositsioonis.

Rikas, paljutahuline kujund jääb sajandite vältel mõtte ammendamatuks allikaks. Näiteks leiab iga ajastu klassikas uusi külgi ja tahke, mõtestab neid omamoodi. XIX sajandil käsitati Hamletit peamiselt reflekteeriva, intelligendina. Vastavalt oma vaimule näeb XX sajand Hamletis võitlejat. Iseloomulik on ses suhtes I. Smoktunovski Hamlet G. Kozintsevi lavastatud filmis. Mõningase kärpimise, väljajätmiste ja lühendamiste hinnaga (välja jäeti Claudiuse palvetamise stseen) on Hamletit näidatud järjekindla võitlejana kurjuse vastu. On tähelepanuväärne, et nii üks kui teine Hamlet on õigustatud ja nad mõlemad võivad ühineda mingisuguses uues käsituses.

Niisama mitmetähenduslik on Shakespeare'i teine kangelane, kuningas Lear. Üks parematest Leari osa täitjatest S. Mihhoels kirjutas: «... et mõista tema traagilist saatust, peame eelkõige selgitama, milles on selle kuju ideoloogiline kontseptsioon, s. o. nägema Leari tragöödia olemust. Üle kolmesaja aasta elab Leari kuju ja selle aja jooksul on tema tragöödia olemust määratletud väga erinevalt. Kord arvati, et Leari tragöödia põhjuseks on reeturlikkus ja tütarde tänamatus, ning käsitleti seda intiimse, interjööriku, «perekonnakurbloona», mis kohati lähenes koguni melodraamale. Leari tragöödiat on peetud poliitiliseks, sest Lear jagab kuningriiki momendil, kui ajalooline paratamatus nõuab riigi ühendamise, mitte tükeldamise poliitikat. Mulle isiklikult tundub, et Leari tragöödia on pankrotistunud, väära ideoloogia tragöödia. Ent kõigi nii erinevate käsituste puhul jääb Leari saatuse kujukaks üldistuseks, mis kätkeb endas sügavat ideed.»⁶⁵

Kui Goethelt küsiti, milline on «Fausti» idee, vastas poeet, et ta ei saa seda ideed valemina väljendada. Et avada «Fausti» ideed, tuleks see teos uuesti luua. Kujund on terve mõtete süsteem.

⁶⁵ С. Михоэлс, Статьи, беседы, речи. М. 1965, lk. 136.

Ühes intervjuus seoses oma jutustusega «Vanamees ja meri» avaldas E. Hemingway iroonilis-naljatlevas toonis väga õige idee mõtte ammendamatuses kunstiteoses: «Ma püüdsin kujutada ehtsat vanameest ja ehtsat poissi, ehtsat merd ja ehtsat kala ja ehtsat haid. Ja kui see on mul õnnestunud küllalt hästi ja tõepäraselt, siis võib neid mõista mitut moodi.»⁶⁶

See ei tähenda aga sugugi, et kunstiteost loogiliselt analüüsida oleks lootusetu. Ei, hoolikas kriitiline analüüs, mis ei tugine juhuslike lausete väljanappimisele ega püüa teose olemust taandada ühele vormelile, võib kõige keerukama kujundliku mõtlemise ettevaatlikult ja täpselt «tõlkida» loogiliste mõistete keelde. Kriitik tungib teose tuumani, selle südamesse.

Kunstilise kujundi ammendamatus tunnistajaks võib osaliselt olla ka see, et suure kunstniku loomingulise pärandi uurimisel luuakse terve teadus. Nii on olemas puškinoloogia, šekspiroloogia, gorkioloogia jne. Näiteks on XX sajandi kuuekümmene aasta jooksul avaldatud mitu tuhat tööd Dante loomingu kohta. Geniaalse kunstniku loomingu uurimisel tekib terve teadusharu, mis tõlgendab tema meistriteoseid loogika keelde. Selleks peab tihtipeale kirjutama kümneid köiteid, sest kunstiline kujund on oma sisult lõpmatu.

Kui kunstilist kujundit oleks võimalik täielikult edasi anda loogika vahendusel, võiks teadus asendada kunsti. Teisest küljest, kui kunstilist kujundit ei oleks üldse võimalik teaduslikult analüüsida, ei eksisteeriks ei kirjandusteadust, ei kunstiteadust ega kunstikriitikat. Asi selles seisabki, et kujund pole loogika keelde tõlgitav ja ühtlasi ka on seda. Tõlkimatu on ta sellepärast, et analüüsimisel jääb järele «mittemõtteline jääk». Tõlgitav on ta seetõttu, et kriitik, tungides sügavuti teose olemusse, avab kujundi seesmist mõtet aina avaramalt, mitmekülgselt ja täielikumalt. Kujund vastab elu enda keerukusele, esteetilisele rikkusele ja mitmekülgsusele ning kujundi kriitiline analüüs on objektile lõputu lähenemise, sellesse süvenemise protsess. Kui käsitada loogilist mõtlemist ajaloolise protsessina, mitte ühekordse aktina, siis on see protsess võimeline täielikult analüüsima mistahes keerukat objekti, sealhulgas ka kunstilist kujundit.

⁶⁶ Э. Хемингуэй, Избранные произведения в двух томах, т. 1. М. 1959, lk. 20.

● 4. Individualiseeritud üldistus

Kunstiline kujund on individualiseeritud üldistus, üldise ja individuaalse dialektiline ühtsus. Selle, mis on oluline paljudele nähtustele, avab kujund individuaalses ja individuaalse kaudu, konkreet-selt-meelelises vormis.

Individuaalne ja üldine on elus omavahel seotud. Üldise ja üksiku dialektika kunstis vastab nende dialektilisele seosele tegelikkuses.

V. I. Lenin kirjutas: «Üldine eksisteerib vaid üksikus, üksiku kaudu. Igasugune üksik on (nii või teisiti) üldine. Igasugune üldine on (osake või külg või olemus) üksikust. Igasugune üldine hõlmab kõiki üksikuid asju vaid ligikaudu. Igasugune üksik kuulub üldisesse vaid osaliselt jne. Igasugune üksik on tuhandete üleminekute kaudu seotud teist liiki üksikutega (asjadega, nähtustega, protsessidega) jne.»⁶⁷ Niisuguses dialektiliselt vastuolulises ühtsuses esineb üldine ja individuaalne nii elus kui ka selle peegelduses, ühiskondliku teadvuse mistahes vormis, igas tunnetamisaktis. Võtame ühe lause. Näiteks «Pontu on koer». Pontu on üksik, koer — see on üldine, mis on omane nii Pontule, Lontule, Murile kui ka Reksile. Samasugune dialektiline ühtsus sisaldub ka järgmises süllogismis: Kõik inimesed on surelikud (suurem eeldus) — Sokrates on inimene (väiksem eeldus) — Sokrates on surelik (otsustus).

See ühtsus eksisteerib alati, kuid ei väljendu kunstis mitte üldise, vaid üksiku kaudu, s. o. üldine avaldub individuaalses ja individuaalse kaudu, konkreet-selt-meelelise kaudu. Ja just see lähendab kunsti kujundeid elu enda vormidele, kuigi oleks müüdugi ekslik võtta sõna-sõnalt väidet: «Kunstnik kujutab tegelikkust elu enda vormides.» Selliseid vorme nagu kunstiline sõna, muusikaline heli või arhitektuuriainsambel tegelikkuses pole ega saagi olla.

Marksismi klassikud hindasid kunstis eriti šekspiirlikku oskust väljendada üldist individuaalse kaudu. F. Engels astus välja selle vastu, et tegelased oleksid lihtsalt ajavaimu ruuporiteks, ja rõhutas, et ideed peavad tulenema olukordadest ja tegevusest, ilma et sellele erilist viidataks. Kunstis on iga kujutatav isik tüüp, kuid samal ajal ka konkreetne isiksus. Tüüp on lugeja jaoks «tuntud tundmatu».

Tüüpiseerimine on kunstiline üldistus, üldistus individuaalse kaudu.

Tuletagem meelde L. Tolstoi romaanist «Anna Karenina» järg-

⁶⁷ V. I. Lenin, Teosed, 36. kd., lk. 320.

mist stseeni. Karenin tuli advokaadi juurde nõu küsima, kuidas lahendada keerulist ja rasket olukorda: ta tahab end naisest lahutada. Karenin räägib sellest väga avameelselt ja usalduslikult. Advokaat kuulab teda kaastundlikult. Jutuajamine toimub mugavas kabinetis, mille põrandat katab vaip.

Äkki lendab neist mööda koi. Karenin jutustab dramaatilise momendist oma elus, kuid advokaat enam ei kuula. Advokaadile on tähtis püüda kinni koi, kes ohustab vaipa. Sellel piasjal on suur ideeline ja kunstiline mõte. Tuleb välja, et isevalitsuslikus bürokraatlikus ühiskonnas on inimesed üksteise suhtes ükskõiksed, ja inimene, kes on tulnud teise juurde palvega, millest sõltub ta saatus, ei leia mõistvat suhtumist. Seejuures kunstnik ei deklareeri, vaid räägib konkreet-selt meeleliste kujundite kaudu. «Üldiselt me võime poeetilist kujutlust kujundiliseks pidada, sest viimane toob abstraktse olemuse asemel meie pilgu ette tema konkreetse reaalsuse ning juhusliku olemise asemel sellise nähtuse, milles substant-siaalset külge tunnetame vahetult välise kaudu ja tema individuaal-sust lahutamatus seoses välisega.»⁶⁸

Teatris avab näitleja elu olulisi jooni üksiku, erilise kaudu. Osa kallal töötades otsib ta konkreetseid detaile, žeste, miimikat jne., mille kaudu võib näidata kangelase iseloomu ja seda vorminud tegelikkust.

Võib näida, et lüürikas ei kehti seaduspärasust, mille järgi kujund on üldise ja individuaalse ühtsus. Lüürilises luuletuses väljendab poeet ennast, oma mõtteid ja tundeid, ning paistab, et siin ei saa tüüpiseerimisest juttugi olla. Tegelikult saab poeet ainult siis olla tõeline poeet ja tema looming üldhuvitav, kui tema «mina», kunstniku individuaalsus ise kannab endas üldist. V. Belinski kirjutas, et kui suur poeet kõneleb endast või oma minast, kõneleb ta üldisest, kogu inimkonnast, sest tema loomus kätkeb kõike seda, mis on inimestele tähtis; seetõttu tunneb igaüks poeedi kurbuses ära oma kurbuse ja tema hinges enda hinge ning näeb temas nii poeeti kui ka kaasinimest.

Kunstnik peab nähtustes iseloomulikku, olulist tabama. Uhes vanaindia muinasjutus räägitakse pimedatest, kes kohtasid elevandiaajat. Pimedad tahtsid teada, missugune loom on elevand. Elevandiaaja soovitas neil lähemale astuda ja elevanti katsuda. Nii pimedad tegidki. Üks neist katsus elevandi jalga ja otsustas, et elevand sarnaneb sambaga, teine katsus hiiglase kõhtu ja otsustas, et see on vaat, kolmas puudutas saba ja järeldas, et elevand meenutab laevakõit, neljas võttis kinni londist ja ütles, et elevand on madu. Iga pime püüdis elevandist kujundit luua nagu kunstnik

⁶⁸ Гегель, Сочинения, т. XIV. М. 1958, lk. 194.

seda teeb. Kuid nende katsed jäid edutuks, sest nad ei tunnetanud nähtuse olemust, vaid selle ebaolulisi, juhuslikult võetud omadusi (näivust). Kunstnik, kes esitab tegelikkuse juhuslikud jooned tüüpiliste pähe, toimib nagu pime, kes peab elevanti kõieks ainult see-tõttu, et tal õnnestus kinni haarata vaid elevandi sabast. Siin pole tegemist ka realismi ja naturalismi erinevusega. (Naturalist E. Zola oskas tungida ka nähtuste olemusse.) Pimedad india muinasjutust ei sarnane sugugi naturalistidega. Muinasjutt aitab meil mõista sellist «pimedust», mille puhul inimene ei väljenda üldist üksiku kaudu, vaid teeb üksikust üldise.

Kunstniku väärtuslikuks omaduseks on oskus filtreerida, eraldada tegelikkuse tormilisest voost teisejärguline, ebatüüpiline, eraldada näiv peamisest, põhilisest, olulisest ja iseloomulikust.

«Tean filtrite süsteemis sõela nüüd ma,
mis teraskiust, õhkõrn kui loorjas siid,
kuid kõigist tihedaim. Ka mina nii
teen katset elu liivateri püüda,
et inimeste mälestuste voos
need setiksid kui merepõhja koos.»⁶⁹

Idealistlik esteetika on kunsti alati teisejärguliseks mõtlemis-vormiks pidanud ning kujundi materiaalne ja meeleline sisu on talle ikka tülits olnud. Tegelikult on kunst võimeline tegema suuri üldistusi ja looma isegi kontseptsiooni maailmast, ilma et ta end eraldaks nähtuste konkreetsest meelelisest loomusest.

● 5. Tundest kirkastunud mõte

Kunstiline kujund on mõtte ja tunde ühtsus. Kui üks või teine neist kaob, laguneb kunstiline kujund, lõpeb kunst. Seepärast on ideetus vastuolus kunsti kujundliku loomusega.

Emotsionaalsus on kunstilise kujundi ajalooliselt vanim ja esteetiliselt olulisim põhialus.

Vanad hindud arvasid, et kunst tekkis soovist väljendada midagi erakordset, niisugust tunnetetulva, mida pole võimalik tagasi hoida ja mis nõuab väljapääsu isegi vastu inimese enese tahtmist. Legendis «Ramajana» loojast, mis on lülitatud poemi hilisemasse teksti, räägitakse sellest, kuidas tark Valmiki astus mööda metsarada jõekaldal. Ta nägi rohus kaht väikest neppi, kes hüüdsid õrnalt ja armastavalt. Järsku ilmus kuri jahimees ning tabas noolega üht

lindu. Haaratud vihast, kurbusest ja kaastundest, needis Valmiki jahimehe, ning sõnad, mis tungisid välja ta tunnetest tulvil südamest, riimusid iseenesest luuletuseks, mille värsimõõt on nüüd tuntud kanoonilise šlokana. Jumal Brahma käskis hiljem Valmikil just niisugustes värssides ülistada Rama kangelastegusid. Selle legendi järgi on luule tekkinud emotsionaalselt erutatud kõnest.

Tõelist loomingut hingestavad alati suured tunded ning kunstniku terve olemus on haaratud teose ideest, nii et selle avamine, kinnitamine ja kehastamine muutub talle sisemiseks vajaduseks.

Emotsionaalsuse allikaks on konkreetne meelelisus. Abstraktne, puhtloogiline mõiste ei kutsu vahetult esile tunde vastukaja. Sellise vastukaja võib loogiline mõiste leida vaid siis, kui me rakedame teda meeleliselt tajutavate nähtuste valdkonnas, kui ta assotsieerub nende nähtustega, kui me toome välja ta esialgse kujundliku aluse ja täidame selle elulise sisuga. Elu peegeldamise konkreetsest meeleline vorm tekitab paratamatult kunsti emotsionaalse küllastatuse.

Aegumatu teose loomiseks pole oluline ainult tegelikkuse avar hõlmamine, vaid ka selline ideelis-emotsionaalne temperatuur, mis on küllaldane elumuljete ümbersulatamiseks. G. Nikolajeva romaan «Võitlus teel», millel veel hiljaaegu oli teenitult suur menu, ei osutunud siiski meie ajastu suureks kunstiliseks üldistuseks, kuigi romaan hõlmab mitmesuguseid sotsiaalseid kihte ja probleeme: töölisklass, talupojad, haritlased, uued juhtimisprintsipiibid, perekond, armastus, abielurikkumine jne. Kuid kogu see mitmekülgne materjal jäi ühtseks kunstimaailmaks kokku sulatamata. Seoses sellega võiks meenutada, kuidas itaalia kunstnik Benvenuto Cellini valas kord hõbedast mitte päris õnnestunult kondotjeeri kuju. Tööd segasid ootamatud takistused: kui sulametall oli vormi valatud, selgus, et seda ei jätku. Kunstnik pöördus abisaamiseks kaaskodanike poole ja need tõid ateljeesse hõbelusikaid, kahvleid, nuge, kandikuid. Cellini viskas need tarberiistad sulametalli sisse. Kui kuju oli valmis, seisis vaatajate silme ees suurepärase, peenelt ja meisterlikult tehtud ratsanikukuju. Kuid tolle ratsaniku kõrvast paistis kahvlipea, hobuse laudjast tükk lusikat. Kuni linlased oma hõbeasju kokku kandsid, langes vormi valatud metalli temperatuur ja mitte kõik esemed ei sulanud skulptuuris ümber. Kui kunstnikul ei jätku ideelis-emotsionaalset temperatuuri ja südame-tuld, et elust võetud materjali ühtseks kunstiliseks tervikuks sulatada, siis jäävad teoses paistma tegelikkuse sulatamata killud, nii-öelda «kahvlid», mis lugejat häirivad.

Kujund on alati mõtte- ja tundeküllane. Aegade jooksul on ratsionaalse ja emotsionaalse vahekord kujundis muutunud, ning tei-

⁶⁹ В. И н б е р, Избранное. М. 1950, lk. 185.

senenud ideede ja tunnete laad. Ent seni, kuni kunst jääb kunstiks, pole mõeldav puhtratsionaalse, ainult kiretult ja loogiliselt analüüsiva teose loomine. Isegi meie päevade intellektuaalne kunst (näiteks Brechti dramaturgia) on emotsionaalselt rikas. Prantsuse kujur Rodin on järgmiselt iseloomustanud mõtte ja tunde tähtsust kunstiloomingus: «Kunst... on maailma mõista püüdva ja seda mõistetavaks tegeva mõtte töö... on kunstniku südame peegeldus kõigil esemetel, mida ta puudutab.»⁷⁰

● 6. Reaalne maailm ja kunstniku isiksus kui kujundi ehitusmaterjal

Kunstiline kujund on objektiivse ja subjektiivse ühtsus.

Temas peegelduvad tegelikkuse olulised küljed ja ta kätkeb endas rikkalikku objektiivset sisu.

Kunst ei eelda aga sugugi, et tema kujundeid võetaks reaalsuseks. Sellega erineb kunst religioonist. Kujund ei sisalda ainult kunstniku loomingulises fantaasias ümbertöötatud tegelikkust, vaid ka kunstniku enda suhtumist kujutatavasse ning looja isiksust ehk, nagu on ütelnud Picasso sõber Juan Gris, «kunstniku kvaliteet sõltub tema minevikukogemuste hulgast, mida ta endas kannab».

Kunstniku isiksusest saab kujundi ehitusmaterjal, too tsement, mis aitab kujundeid monumentaalseks tervikuks liita. Kui tsement puudub, ei sula elulised muljed objektiivsetele eeldustele vaatamata kujundiks. Moodne küberneetiline masin «kuuleb» ja «näeb», töötab saadud muljeid teatud programmi järgi ümber. Kuid isegi kõige targem küberneetiline aju pole isikupärane. Ning arvatavasti võib roboti kirjutatud luuletust isegi mõista, kuid luulena ei saa seda tajuda.

Putukad

«Kõik lapsed on väikesed ja mustad
Räud suudab kõik draakonid pooleks saagida
Ka kõik kahvatud, pimedad, alistunud veed puhastatakse
Putukas tumm ja kuumakõrbenud
Ronib kookonist välja
Kuidas satub putukas sellesse karusnahka?»⁷¹

See masina kirjutatud luuletus ei veetle, sest temas puudub isiksuse veetus. Temas on vaid mõisteid mehaaniliselt ühendatud ja jäigalt kõrvutatud lauseid, mis ei sisalda ühtset mõtet, ühtset individuaalset vaadet tegelikkusele.

⁷⁰ Роден, Сборник статей о творчестве. М. 1960, lk.123.

⁷¹ Vt. «За рубежом» nr. 22, 3. juunil 1961, lk. 31.

On olemas selline kõnekäänd: «Stiil — on inimene ise.» Eriti kohane on see ütlemine kunstis. Teose stiil — see on kunstniku ja isiksuse kordumatus.

Kunstniku individuaalsusel on suur tähtsus eriti interpreteerimiskunstis (muusika, teater). Näiteks võivad erinevad näitlejad sama rolli tõlgendada omamoodi ja näidend avaneb vaataja ees täiesti erinevatest külgedest.

Ulanova Tuhkatriinu Prokofjevi balletis oli lüürilis-dramaatiline. Baleriin andis edasi oma kangelanna rasket, väljapääsmatut, traagilist olukorda. Lepešinskaja andis Tuhkatriinu kuju helgemates, elurõõmsamates värvides vastavalt tantsijanna loomingulisele individuaalsusele.

Dirigent Leopold Stokowski võrdleb Rahmaninovi Sol-minoorprelöödi autori ettekandes Vladimir Gorovitsi tõlgendusega ning viitab sellele, kui suur tähtsus on muusikateose interpretatsioonis kunstniku individuaalsusel. «Teos oli mängitud meisterlikult, hiilgavalt, fantaasiaküllaselt, unistavalt, oli sügavalt läbi tunnetatud, mis on nii iseloomulik Rahmaninovile ja vene kunstile. Kohe pärast seda kuulasin plaadilt sama prelöödi Vladimir Gorovitsi ettekandes. See oli hoopis teine interpretatsioon, hoopis teise tunnetegammaga ja ometi suurepärane oma koloriidilt, intensiivsusest, fantaasialt ja rütmierksusest. Pedant ütleks, et Rahmaninov kui helilooja teab kindlasti täpselt, kuidas oma muusikat ette kanda, ja et teine pianist, kes mängis tema teost omamoodi, toimis meelevaldselt. Ehtne kunstnik aga teab, et kunstis pole tõkkeit ega kaanonit ja et üht ja sama teost võib ette kanda täiesti erinevalt, täpselt samuti nagu üht ja sama looduspilti võivad kunstnikud, kes oskavad näha ja omavad kujutlusvõimet, kujutada lõpmatult mitmekesistes variantides.»⁷²

Kuulus Othello osa täitja XIX sajandist Tommaso Salvini esitas oma rolli romantilises plaanis. Ta mängis usaldavat, ürgselt naiivset mauri, kes orienteerub halvasti Veneetsia etiketi peensustes. Vaatajate ette astus vulkaanilise temperamendiga esmaklassiline kindral, kes on aga «lihtsameelne», patriarhaalselt «loomulik», ning pole võimeline ära mõistatama petliku tsivilisatsiooni kavalusi.

Nõukogude näitleja A. Ostuževi Othello usalduslikkus on seotud suure intelligentsuse ja kõrge kultuuriga. Harmoonilist ja humanistset mauri näidatakse kokkupõrkes keskpäraste ametnike ja poliitikutega, inimestega, kel puudub peen kunstimaitse.

Inglise Rahvusteatri nüüdisnäitleja Laurence Olivier mängib Othellot antiromantiliselt. Inglise näitleja tõlgitseb mauri nagu Schillergi värvilise «loodusinimesena», kes ei sobi kokku valgete

⁷² Л. Стоковский, Музыка для всех нас, lk. 21—22.

tsivilisatsiooniga. Kui XIX sajandi näitlejad arvasid, et sobimatus on haritud, rafineeritud ja muretu kodanliku ühiskonna süü, siis Olivier'i on mauri ürgsus antud ilma igasuguste romantiliste lisan-diteta ja kujutab endast õnnetust, tragöödia allikat. Olivier' Othello on heasüdamlik ja veetlev, kuid väheste kogemustega mees, kes pole vähegi keerulisemas olukorras võimeline orienteeruma. Juba harju-nud eluvoolu esimene rikkumine viib ta metsikuse ja kaose piirile. Meie ees ei arene Othello ja Jago traagiline konflikt, vaid pörka-vad kokku nüüdsama džungli rüpest tõusnud maailm ja traditsioo-niline maailm, mis on küll teinekord julm, valelik, proosaline, kuid kannab endal ometi sajanditepikkuse lihvimise jälgi. Barbaarsuse ja tsivilisatsiooni erinevused on ajutised, mööduvad, ajaloo areng vähendab ja tasandab neid, kuid seni, kuni need erinevused veel eksisteerivad, võivad nad olla traagilise allikaks — selliselt mõistab Othellot Laurence Olivier.

Salvini, Ostužev ja Olivier on tõlgendanud Othello kuju erine-valt vastavalt oma maailmakäsitusele ja loomingulisele indivi-duaalsusele. Seega annab kunstilisele kujundile omapära ja sisu mitte ainult ümbritsev tegelikkus, vaid ka kunstniku isiksus, kes näeb maailma omamoodi. Teaduses pole muidugi kaugeltki üks-kõik, kas uurimistööd teeb andekas või andetu teadur. Kuid tead-lase individuaalsus peegeldub teaduslikus traktaadis võrdlemisi vähe. Et energia jäävuse seaduse avastas Lomonossov, aga mitte Lavoisier, on kahtlemata oluline prioriteedi aspektist, kuid kes selle seaduse ka poleks sõnastanud, selle mõte ja valem jäänuksid alati samaks vastavalt temas sisalduvale objektiivsele tõele. Kuid kuju-tage ette, et Puškin poleks «Revidendi» süžeed Gogolile andnud, vaid oleks selle ise kirja pannud. Arvatavasti olnuksid niihästi süžee kui ka teema ja idee samasugused nagu Gogoli «Revidendis», kuid kogu kunstiline töötlus, kogu kujunditesüsteem oleksid otse-selt sõltunud suure poeedi loomingulisest individuaalsusest. Teos oleks omandanud teise kõla. Et looja isiksus kuulub ehitusmater-jalina kunstilisse kujundisse, siis mida eredam ja paljuütlevam see isiksus on, seda tähelepanuväärsem on ta looming. Meistriteose autori tunneme ära tema loomekäekirjast ja loomemaneeri iseära-sustest tema allkirja vaatamata.

Formalistlik kunst absolutiseerib kujundi subjektiivset külge selle elulise sisu arvel. Formalistist kunstniku maailmatajumine ei lange ühte nähtuste objektiivsete seostega. Tekivad keerulised mõis-tatuskujundid, milles vaid suurte raskustega võib märgata reaalsuse ähmaseid jooni. Esimesel silmapilgul võib seda õigustada väi-tega, et formalism rahuldab ühiskonna intellektuaalse eliidi kunsti-lisi nõudmisi. Too eliit on kujunenud seoses teaduse ja tehnika tor-milise arenguga ning haritlaskonna kiire kvalitatiivse ja kvanti-

tatiivse kasvuga XX sajandil. Kuigi need nähtused selgitavad, mil-lisest pinnasest formalism on võrsunud, ei õigusta need teda kui-dagi ega põhjenda tema vajalikkust.

Formalism vastandab väikese haritlaste rühma rafineeritud teadvuse massi teadvusele, rahva kunstitajule. Eriti kahjulik on ühiskonnale formalismi üks tagajärg: intelligents vastandatakse rahvale.

Formalism on orjalik kunst. J. Rousseau ütles omal ajal: «... iga keel, mis on arusaamatu rahvahulkadele, on orjade keel.»⁷³ Ja see on õige, sest kui laiad rahvahulgad ei võta osa rahvuse vaim-sest elust, pole demokraatlik elukorraldus võimalik. Formalism eemaldab oma kujundite süsteemi kunstliku keerukusega rahva kunsti suurimatest saavutustest ja arenenud vaimuelust. Just see teebki ta orjastavaks kunstiks ja orjalikuks kunstiks.

Tõeliselt suur kunst võib rahuldada nii kõige rafineeritumat, kõige elitaristlikumat intellektuaalselt ettevalmistatud maitset kui ka realugeja maitset. Ent tõele au andes peab mainima, et siin on võimalikud ka vastuolud. Näiteks kui otsustada müüdnud piletite arvu järgi, «hääletas» külastajate mass Tarzani-filmide poolt, vaa-tamata sellele, et filmi kunstiline väärtus on küllaltki kesine. On aga ka juhtunud, et kriitika võtab tule alla keerulised ja väljapaist-vad teosed, väites, et need pole massidele arusaadavad (nii juhtus näiteks Šostakoviči ja Prokofjevi muusikaga). Ent masside teadvuse ja kunsti silmapaistvate saavutuste vahel pole vastuolusid, kui hinnata kunstniku ning vaataja, lugeja ja kuulaja probleemi mitte ühest kitsast aspektist, vaid ajaloolise perspektiivi seisukohast.

Kui formalistid absolutiseerivad kujundi subjektiivse alge, siis naturalistid ülendavad absoluudiks selle objektiivse sisu. Natura-lism taandab loomingu faktograafiaale, maailma passiivsele, orja-likule, tähttähelisele kopeerimisele. Mõlemad äärmused langevad lõppkokkuvõttes ühte, nad hakkavad kujundeid lõhkuma ja lagun-dama. Gogol mõistis, kui tähtis on täisväärtusliku kunstilise kujundi jaoks objektiivse ja subjektiivse ühtsus. Oma jutustuses «Portree» kirjutas ta naturalisti maalitud pildi kohta: «... selles praegu tema ees olevas portrees oli midagi kummalist. See polnud enam kunst: see lõhkus isegi portree enda harmoonia. Need olid elavad, need olid inimese silmad! Näis, nagu olnuksid nad elusalt inimeselt võetud ja siia pandud. Siin polnud enam toda kõrget nau-dingut, mis haarab hinge kunstniku loomingut vaadates, kui hirmus ka poleks tema poolt kujutatud ese. Oli mingi haiglane, piinav tunne. «Mis see on?» küsis kunstnik endalt tahtmatult. «Kuid see

⁷³ Ж. Ж. Руссо, Избранные сочинения в трех томах, т. I. М. 1961, lk. 267.

on ju modell: see on elav modell; millest siis see imelikult ebameeldiv tunne? Või on modelli orjalik, täpne jäljendamine juba kurjast ning näib kileda dissoneeriva karjena? Aga kui suhtuda kujutatavasse ükskõikselt ja tuimalt ning talle mitte kaasa tunda, siis esineb ta tingimata ainult sellises hirmsas reaalsuses, mida ei soojenda kättesaamatu, peidetud mõte. Niisugune reaalsus avaneb siis, kui sa inimese ilu mõista soovides skalpelli võtad, tema sisikonna lahti lõikad ja eemaletõukavat pilti näed. Miks lihtne, tavaline loodus ühel kunstnikul kuidagi valgust kiirgab ning ei tekita sinus mingisugust igapäevast muljet; vastupidi, paistab, et oled elamuse saanud ning pärast seda liigub ja voolab kõik sinu ümber rahulikumalt ja ühtlasemalt. Ning miks tundub seesama loodus teisel kunstnikul madala ja hallina, kuigi viimane on sealjuures samuti loodusele truu olnud. Kuid ei, temas pole midagi säravat. Samuti nagu loodus ise: kui ilus ta ka ei ole, jääb ikka midagi puudu, kui taevast pole päikest.»⁷⁴

Realistlikus kujundis on subjektiivne ja objektiivne alati kindlas vahekorras. Tegelikkus on alati valgustatud kunstniku mõtete, tunnete, ideaalide särast.

«Ma ise räägin endast,» kirjutas V. Majakovski ühes esimestest visanditest poemile «Täiel häälel». Kuid alustades jutustust endast, ei saanud luuletaja jätta rääkimata oma ajastust, ja sellepärast kõlavad need read lõplikul kujul nii:

«Ma ise räägin ajast ja enesest.»⁷⁵ Tegelikult see ongi valem, mis määrab objektiivse ja subjektiivse vahekorra.

● 7. Originaalsus

Kujund on kordumatu, ta on põhimõtteliselt originaalne. Isegi kui erinevail kunstnikel on üks ja sama peegeldusobjekt, üks teema ja ühesugused ideelised lähtekohad, ei saa nad luua täiesti ühesuguseid teoseid. Nagu eespool märgitud, jätab kunstniku loominguline individuaalsus pitseri kõigele, mis tema käe alt tuleb: «Ärge arvake, et me võime loodust parandada. Ärge kartke olla kopeerijad, kuid ärge kujutage mehaaniliselt seda, mida näete. Katsuge kopeerida oma südamega, enne kui käed tööle hakkavad, ja siis olete oma tahtest sõltumata originaalsed.»⁷⁶

⁷⁴ Н. В. Гоголь, Собр. соч., т. 3. М. 1949, lk. 76.

⁷⁵ В. М а ж а к о в с к и, Поэмы. Tallinn 1955, lk. 157.

⁷⁶ Роден, Сборник статей о творчестве, lk. 120.

Teaduses formuleerivad seadusi tihti erinevad teadlased üksteisest sõltumata. Näiteks avastasid Leibniz ja Newton üheaegselt diferentsiaal- ja integraalarvutuse. Ja räägitakse, et XX sajandi algul näidanud üks Vilniuse väheharitud lihunik teadlastele täiskirjutatud vihikut. Teadlased olid seda vaadanud ja hämmastunud: see mees oli jõudnud 200-aastase hilinemisega iseseisvalt diferentsiaal- ja integraalarvutuse avastamiseni.

Noor füüsik Biot kandis kord Prantsuse Akadeemias ette oma artikli. Kui ta oli ettekande lõpetanud, õnnitlesid kogunenud teadlased Biot'd originaalse uuringu puhul. Laplace kiitis Biot' tõestuste selgust nagu kõik teisedki ja kutsus ta külla. Oma kabinetis võttis Laplace kapist seismisest koltunud paberipaki ja andis selle füüsikule. Oma imestuseks leidis Biot sealt kõik need tulemused, mille eest teda äsja oli nii kiidetud. Laplace jättis asja suuremeelselt enda teada, kuni Biot kuulsaks sai. Veel enam, tundud akadeemik kohustas vaikima ka oma noort kolleegi, ja lugu olekski jäänud saladuseks, kui Biot ise poleks palju aastaid hiljem sellest kõnelnud.

Kuid kunsti paljusajandilise olemasolu vältel pole veel olnud ühtki juhust, et erinevate kunstnike teosed oleksid kokku langenud.

Muide, erand kinnitab reeglit, üks juhtum teose kordumisest on kunstiajaloo teada... Seda on kirjeldanud Nizami. Poeet jutustab, kuidas Makedoonia Aleksander tungis ühte Idamaa riiki, valutas selle ja püstitas võidu auks monumentaalse võiduvärava. Värava siseseinu kaunistasid kaks kunstnikku. Nende vahel toimus omapärane võistlus. Üks oli teisest eesriidega eraldatud ja nad ei saanud teineteise tööd näha. Oli otsustatud:

«Nemad kingivad vaatele taas uue aarde,
kui tõmbavad eesriide ära poolkaartelt,
ja otsustab hulkade aplodisment,
kellel kauniimad pildid ja ornament.»⁷⁷

Kui töö oli valmis ja eesriide eest ära võeti, avanes vaatajate pilgule erakordne pilt: võiduvärava ühel pool oli ülipeen pitsiline muster, mis vastasküljel täpselt kordus. Vaatajad, sealhulgas ka Makedoonia Aleksander, olid hämmastunud, sest kõik adusid alateadlikult, et üht kujundit ei saa luua kaks korda. Taastamaks kunstnike töötingimusi käskis Makedoonia Aleksander eesriide uuesti ette tõmmata. Ja kui eesriide oli jälle kohal, kadus ühelt seinalt järsku pilt, teisel seinal aga säras kõigis oma värvides edasi. Siis sai suur väejuht võiduvärava saladuse kätte: kahe täiesti ühesuguse pildi loomine kahele teineteise vastas asetsevatele seintele sai

⁷⁷ Н и з а м и, Искендер-намэ. М. 1953, lk. 336.

võimalikuks vaid seetõttu, et üks kunstnikest lihvis kivi pealispinna nii siledaks, et selles peegeldus teise kunstniku pilt.

Seadus toimib erandite kaudu ja see erandlik juhus ainult kinnitab üldist reeglit: kunstiline kujund on kordumatu, unikaalne, põhimõtteliselt originaalne, sest selle võõrandamatuks koostisosaks on looja kordumatu individuaalsus.

● 8. Tähenduslik ja sellest üle ulatuv, ratsionaalne ja irratsionaalne, reaalne ja ebareaalne

Kui prahtsuse näitlejalt Simone Signoret'lt küsiti, kuidas ta oma osade kallal töötab, siis vahtas ta nii: «Ma ei armasta seda küsimust endale esitada. Ma ei taha loominguprotsessi analüüsida. Kõik toimub salapäraselt, nagu oleks südant vallanud viha... või armastus.»⁷⁸

Mitte ainult kunstiteose loomisel, vaid ka teoses endas on tähenduslik element keerukas seoses tähenduslikkusest üleulatuva elemendiga. Juba palju sajandeid teatakse, et kunstiteostes esineb nii tähenduslik kui ka sellest väljaulatuv moment.

India teoreetik Anandavardhana (IX saj.) arvas, et kõnekujudid ja stiil on vaid luule väline kest. Luule hing peitub väljendatus, s. o. selles, mida ei saa sõnadega välja öelda, selles, mille kogenud lugeja või vaataja juurde mõtleb ja juurde tunneb. Seda seest, varjatud sisu, milleta Anandavardhana arvates tõelist kunsti ei saa olla, nimetas ta *dhvani* (sõna-sõnalt: helin, kõmin, vastukaja).

Goethe ütles: «Kunstiteos tekitab meis vaimustust ja imetlust just oma selle osaga, mis jääb meie mõistusele tabamatuks. Kunsti ilu võimas mõju sõltub just sellest, mitte aga nendest osadest, mida me võime täielikult analüüsida.»

See on kõik nii ja ükski tõsine kunstiuuriija ei hakka Anandavardhanale ega Goethele vastu vaidlema: eespool on mainitud, et isegi pärast kunstiteose kõige põhjalikumat ja üksikasjalikumat analüüsi jääb sellest «jääk, mis tähendusest üle ulatub». Kunstilise mõtlemise protsessid võivad muidugi tunduval määral kulgeda alateadvuses, kuid kunstniku mõte etendab loomeprotsessis otsustavat osa, suunab seda, määrab kunstiteose tähtsuse ja väärtuse. Mõtlemine võib aga moodustada küllalt väikese osa loomeprotsessist. Metallurgias võib haruldaste metallide tühise koguse lisamine

⁷⁸ Vt. «Литературная газета» 9. juulil 1966.

määrata metalli omadused. Nii moodustab kunstiline idee selle keskpunkti või tuuma, mis määrab kujundi olemuse.

Põhimõtteliselt erinev on realismi ja modernismi suhtumine ebareaalsesse ja reaalsesse.

Realistlikus kunstis on irreaalne üks tegelikkuse kujutamise viis või moment, on võte, mis lubab ilmekamalt näidata seda, mida varjab näivus.

Modernismi jaoks aga on irreaalsus peamine reaalsus, ta peegeldab mingeid inimesele allumatuid jõude, mis tungivad ellu ei tea kust, et siis niisama nõiduslikult kaduda või mõneks ajaks häebuda.

Modernism väljendab reaalse kaudu irreaalset. Ninasarvikud ja ninasarvikute karjad on muidugi täiesti reaalsed. Kuid Ionesco näidendis «Ninasarvik» väljendavad nad mingit irreaalset, inimese kontrollile allumatut jõudu. See jõud murrab vaiksesse linnakesse sisse, teeb ühtedest ninasarvikud ning paiskab teised maha ja tallab nad jalge alla. Kari paikneb kuskil linnas ja kõik näib kulgevat oma tavalist rada. Inimesed joovad kohvi ja veini, flirdivad, armuvad. Kuid elajalik jõud, mis on nende ellu sisse murdnud, hukutab nende hinge ja muudab isegi nende välisilmet: inimese otsaesisele kasvab sarv ning ta hakkab käituma nagu loom. Kuigi ninasarvikute sissetungis võib aimata fašismi jooni, ei esinda need irreaalsed kujundid mingisugust konkreetset ühiskondlikku jõudu, nad väljendavad tunnetamatut stihiat.

Ionesco ei ütle kõike ära, kuid tema teosest võib palju näha. Ionesco näitab, et ühiskond ja inimesed võivad niivõrd dehumaniseeruda, et nad muutuvad koletisteks. Nende jõule on raske, pea-aegu võimatu vastu seista, sest olles inimeste ellu kord juba sisse murdnud, muutub see kõikehaaravaks, hävitab, laostab ja rikub inimesi. Vaid allumine sellele jõule teeb võimalikuks heaolu, abiellumise ja töö saamise.

Ionesco näitab ebainimlikku alget, mis on elu tumedatest sügavustest pinnale kerkinud ja endale allutanud inimestes peituvad pimedad jõud ja alateadvuse. Dramaturg ei analüüsi selle stihiat põhjusi ega olemust ja jätab vastamata peamise: kuidas ära hoida ninasarvikute sissetungi või neid võita?

S. Freud juhtis tähelepanu sellele, et inimhinges peitub terve alateadvuse maailm. Šveitsi psühholoog C. Jung rõhutas, et irratsionaalne etendab rahvahulkade käitumises suurt osa. Mõlemad absolutiseerivad alateadvuse tähtsust ja hindavad seda üle. Just nende õpetused on mingil määral Ionesco kontseptsiooni teoreetiliseks ekvivalendiks. On iseloomulik, et Ionesco üldse ei analüüsi linna sisse murdnud ninasarviklust. Autor naerab välja sissetungi tagajärgi, aga mitte sissetunginud jõudu ennast. Kurja jõudu ei

saa välja naerda, ta ei allu mõistusele ega tunnetele. Temast ei saa jagu ka kangelane, kelle osaks jääb vaid kasutu kangelaslik üllameelsus.

Šveitsi dramaturgi Dürrenmatti näidendis «Füüsikud» sarnaneb kunstilise mõtlemise tüüp ja probleemi lahendus Ionesco omaga. «Füüsikud» on põhiolemuselt humanistlik näidend, mille süžeeeline situatsioon käsitseb dramaturgi ümbritsevat maailma tragikoomilisena.

Tegevus toimub vaimuhaigete erakliinikus. Eesriide avanedes lamab laval tapetud halastajaõde. Otsekohe selgub, et see pole siin esimene mõrv. Pansionaadis on vaid kolm haiget. Nende maania on küllaltki kaasaegne, sest nad peavad end suurteks füüsikuteks. Üks neist on «Newton», teine «Einstein», kolmanda nimi on Möbius. Varsti selgub, et Möbius pole sugugi vaimuhaige, vaid tõesti silmapaistev füüsik, kes on avastanud tohutud jõuallikad. Kuid inimeste südametunnistus on nõrgem kui nende mõistus, mis on võimeline avastama looduse saladusi. Sellepärast kardab geniaalne avastaja, et poliitilised kired ja majanduslik kasuahnus võivad mõistusest tugevamaks osutada ning et kui inimesed koletuslikust jõust teada saavad, võivad nad oma arutuses maailma hukutada. Möbius tunnetab oma moraalselt vastutust inimkonna ees ja teeskleb hullumeelset. Ta läheb vabatahtlikult vaimuhaiglasse ja põletab seal kõik oma märkmed. Siis selgub, et ka «Newton» ja «Einstein» on psüühiliselt terved. Nemad on füüsikutest luurajad, kes on saadetud vaenujalal olevate maade poolt. Kumbki neist püüab võimsa energia allika saladuse jälile saada.

«Hullud» astuvad oma halastajaõdedega armusuhetesse, kuid tapavad nad niipea, kui viimased hakkavad taipama, et neil on tegemist normaalsete inimestega. Õdede mõrvamine ajendab kurja ning süngelt vanaeite, haigla omanikku, rakendama otsustavaid abinõusid. Maja, mis seni oli olnud pansionhaigla sarnane, ümbritsetakse raudtaraga, akendele pannakse ette terastrellid. Füüsikud on vangis. Ja nüüd ilmneb kõige õudsem tõik: vanaeit on ise ebanormaalne, kuid tema hullumeelsus on isemoodi. Ta on teinud koo- piad kõigist Möbiuse joonistest ja arvutustest. Oma vangist pat- siendi leiutised annab ta edasi mingisugusele sõjafirmale.

Dürrenmatti kujundid ja mõtted on väga mõjuvad. Geniaalne teadlane põgeneb inimkonna eest psühhiaatriakliinikusse. Inimkonna esindajad püüavad geniaalselt teadlaselt suurt avastust ära võtta ja kasutada seda terve maailma kahjuks. Ebahullud, kuid tegelikult suurte teadmistega ja kainelt mõtlevad mehed on hullu vanaeide vangid. Hullul on võim geeniuste üle ja geeniused ütleavad lahti oma geniaalsusest! Maailm on aru kaotanud ning aru on maailma maha jätnud ja hullumajja peitu pugenud.

Loogikal on raske ammendada seda kujundiküllast situatsiooni, mis annab isesuguse pildi maailma olukorrast, kujutades ühiskonda, kus valitsevad stiihilised, inimesele allumatud jõud. Ionescol tungis kogu maailma kurjus vaiksesse linna arusaamatul, analüüsile aliutamatul kujul — ninasarvikute näol. Dürrenmattil kehas- tab vanglast hullumaja sünge omanik kurjust, mis on irratsio- naalne ja mille olemuse alglätted ja liikumapanevad jõud on tun- netamatud. Seda tuleb võtta kui midagi etteantut ja tema kurja tahtega tuleb kõigil kokku puutuda.

Modernses kunstis on kunstiline kujund irratsionaalne, ta jätab maailma suurima kurjuse analüüsimata.

Jah, inimkonnal pole vähe põhjust kiita rumalust ja põhjata mõistust. Viimane on looduse varamutest välja päästnud seal uinu- nud jõud, mis nüüd ähvardavad inimkonnale õnnetust tuua. Enam kui kord on mõistus teeninud arutust, abistanud meeletust, olnud rumalusele meelepärane ja täitnud hullumeelsuse tahet. Palju kordi on tema abil osatud süüdlane õigeks ja süütu süüdi mõista. Ta on lubanud enda nimel valetada, kuigi ta oleks võinud maailmale tõtt rääkida. Ta on osanud alatutele tegudele üllaid motiive leida. Mõis- tuse ja tema poolt loodud ratsionaalsete ideedega on õigustatud vägivalda, massilisi hukkamisi ja metsikuid arveteõiendamisi, mida inimkonna üks osa on teise osa kallal toime pannud. Mõistus on veennud südametunnistust, et eesmärgi nimel on kõik lubatud, kõik õigustatud.

Descartes'i ratsionalismi põhiidee oli: «Mõtlen, järelikult eksis- teerin.» Mõistus oskas selle ümber teha uueks, veel «ratsionaalse- maks» ideeks: «Kõik, kes ei mõtle nii, nagu mõtlen mina, ei pea eksisteerima.» On olukordi, kus kõige järjekindlam ratsionalism, suure ja sügava idee fanaatiline teenimine, läheb antagonistlikus ühiskonnas üle intuitivismiks, alateadlike jõudude ja irratsionaal- sete kirgede märatsemiseks.

Inimkonna ajaloos on enam kui kord metsikusi ja julmust põh- jendatud mõistuse argumentidega. Kuid kas nad sellisel juhul on ikka tõesti mõistuse argumendid? Tegelikult on see ikka irratsio- nalism, mis haarab kinni esimesest ettejuhtuvast ideekillust, mõt- tekatkendist või mistahes «ratsionaalsest» argumendist, mis võiks õigustada pimedate instinktide egoistlikku kasuahnust või sellele kas või näivatki põhjendust anda. Ei, maailma ebaarukus ei diskre- diteeri mõistust. Mõistus on ka tänapäeval looduse kroon, kuigi sirgjooneline ratsionalism, mis püüab kõike absoluutselt korras- tada, võib hoopis üldist kaost tekitada.

Muidugi pole mõistus inimehade allikaks. Vastupidi, inimkond võlgneb mõistusele kõik suuremad saavutused. Shakespeare'i ja Tolstoi suurteosed, suurepärase lennukid, mis vähem kui ööpäe-

vaga viivad teid maakera mistahes punkti, Maa gravitatsiooni ületanud raketid, tsivilisatsiooni varasalve kuuluvad filosoofilised tööd ja tsivilisatsioon ise — kõik see on mõistuse vili.

Inimkonda ei ohusta mitte mõistus ise, vaid südametunnistusest ja humaansusest eraldunud mõistus, mis ei pea oma päriseesmärgiks inimeste teenimist ning on eraomandil rajanevas ühiskonnas saanud ühe inimese või inimrühma egoismi tööriistaks. Ning seetõttu on ajalooliselt ebaõige modernistide resoluutne antiratsionalism, ratsionaalse eitamine irratsionaalse nimel ja teadvuse eitamine alateadvuse nimel. Modernistid panevad küll tähele mõistuse möödalaskmisi ja nõrku külgi, kuid ei näe tema tõelist väärtust.

Ratsionalismiprobleem ei ole tänapäeval komistuskiviks ainult mõningatele kirjanikele ja filosoofidele, vaid ka matemaatikutele ja teistele reaalarvade teadlastele. Tuntud küberneetik William Ross Ashby andis intellektuaalseid masinaid käsitleval konverentsil järgmise mõistlikkuse definitsiooni: «Mõistlikuks tuleb pidada süsteemi, mis suudab teha sobiva valiku. See võime on mõistlikkuse kriteerium. Teiste sõnadega, mõistlik on see, kes mõistlikult tegutseb.»⁷⁹ Kuid Ashby formuleering ei hõlma teadvuse keerukat suhet maailmaga. Meenutagem meeletut rüütli Don Quijotet, Platon Karatajevit, kes oli peaaegu pühak ega tahtnud maailma kurjusele vastu panna; «idiooti» vürst Mõškinit... Kas need «arutud» inimesed polnud (inimkonna ja ajaloo kõrge kohtu ees) teatud mõttes palju arukamad oma praktilistest, «arukalt toimivatest» kaaskodanikest ning ei ületanud neid kõlbeliselt?

Ma ütlesin nii: arukas on see, kes tegutseb humaanse eesmärgi nimel ning kooskõlas südametunnistusega. Eesmärgikohane tegevus on arukuse esimene tunnus. Kuid see tunnus pole küllaldane. On oluline, et eesmärk ise oleks arukas, s. o. humaanne.

Fašism väitis, et massimõrvad on ratsionaalsed. Otsiti inimeste hukkamise optimaalseid variante. Ashby sõnu kasutades tegi fašism «sobiva valiku», oli «arukas», sest «toimis arukalt». Kas pole siis «arukas» kasutada Majdaneki ja Oświęcim'i krematooriumide tuhka põldude väetamiseks, inimeste nahka lambivarjude valmistamiseks, juukseid madratsite täiteks jne.? Mõistus, mida ei rõhu südametunnistus, võib välja nuputada veel tuhandeid selliseid «ratsionalistlikke» ettepanekuid ja täiustada surma ennast. Just nii otsustab tegutseda valitseja Katk, mis kehastab fašismi Camus' näidendis «Piiramiseseisukord». Ta pakub ühiskonna «arukat» organisatsiooni ning räägib kodanike ratsionaalsest elukorraldusest (õigemini

⁷⁹ У. Эшби, Что такое разумная машина. «Зарубежная радиоэлектроника» 1962, № 3, lk. 69.

surmakorraldusest). Katk pöördub kodanike mõistuse poole, selgitades neile organiseeritud suretamise režiimi otstarbekust.

«Jah, te olete halvasti surnud. Surm seetõttu, surm tooläbi, surm voodis, surm areenil... see on kõlvatu. Kuid õnneks see kaos administreeritakse. Üks surm kõigile käsu peale ja ideaalse korra kohaselt. Teil saab olema oma kaardike, te ei hakka enam surema kapriisi järgi...»

Saatust on aru pähe võtnud, ta on asutanud endale büroo. Teid võetakse statistikas arvele ja lõpuks hakkate te ka millekski kasulikud olema... Kuid hoiduge meeletutest ideedest, hinge ägedusest, nagu te seda nimetate, ühesõnaga väikesest palavikust, mis kutsub esile suuri ülestõuse.»⁸⁰

Modernismi kallaletungid mõistusele peegeldavad XX sajandi puhta ratsionalismi tegelikku krahhi. Kuid uusima ajaloo kogemused on irratsionaalsuse, alateadvuse printsiipi veel enam kompromiteerinud. Hitleri totalitarism on eelkõige irratsionalismi tagajärg. Fühler pöördus miljonite sakslaste poole püüdega neis äratada kõige madalamaid instinkte. Ta väitis, et irratsionalism, alateadvuse vallapäästmine on kasulik, ratsionaalne ja arukas. Äratada inimeses loom, irratsionaalne — selline eesmärk oli loosungil «Ma vabastan teid südametunnistusest!».

Meie sajandi teravaks ja aktuaalseks probleemiks on südametunnistus, mis kontrollib inimeste tegusid seesmiselt. Aastasadu on valitsenud religioosne südametunnistus, mille põhialuseks on usk jumalasse, hauatagusesse elusse ning lootus õiglast tasu saada. Peaaegu kõik kuritööd ja vägivallateod pandi toime usu nimel või selle heakskiidul. Usk tegi inimtegude hindajaks välise kõrgeima jõu, jumala. Nietzsche arvas, et tugevale inimesele on kõik lubatud. Sellest ideest algas religioosse kõlbluse langus. Hitler võttis Nietzsche vaated omaks ja puhus nad üles. Südametunnistuse krahhi püüdsid oma teostes kujutada eksistentsialistlikud kirjanikud. Kuid nende moraliseeriv kunst ei saanud lahendada isiksuseprobleemi, sest nad otsisid indiviidi käitumise põhjusi vaid tema hingesügavustest. Ent inimeseprobleemi ei saa lahendada lahus inimkonnast ega ühiskonna arengust.

Inimkonda erutavate probleemide lahendamine polnud jõukohane ei jäigale algebralisele mõistusele, mida ülistas valitseja Katk, ega ka Camus' ja Ionesco poolt propageeritud alateadvusele. Elu mõtte saab leida ja ennast arukalt teostada vaid see, kes on säilitanud seesmise terviklikkuse, s. o. isiksus, kes pole vägivaldselt lahutatud ei alateadvusest ega teadvusest, ei tunneterikkusest,

⁸⁰ A. Camus, Théâtre, récits, nouvelles. Pariis 1962, lk. 228.

südametunnistusest ega humanistlikest ideaalidest. Ainult inimese lõhestatuse ületamine, seesmise terviklikkuse taastamine, maailmaga harmoonia saavutamine võib lahti harutada aja poolt tugevasti kokku sõlmitud sõlmed. Südametunnistust on võimatu põhjendada puhtseesmiselt. Nimelt võib modernistide poolt propageeritava asotsiaalse, inimkonnast lahtirebitud inimese egotsentrism meid lõppkokkuvõttes tagasi paisata fašistliku teesini, mis väidab, et kõik on lubatud. Individualismi arendades pole võimalik saavutada harmoonilist isiksust, seda võib aga inimese ja ühiskonna harmoonia kaudu.

Südametunnistus võib uuesti tagasi pöörduda oma loovale humanistlikule põhialusele, kui ta tunnetab elu tõelist mõtet. Ei saa elada ainult enda jaoks, kuid pole ka õige elada ainult teiste jaoks. Kes elab endale, kogub ahnelt kõiki inimkonna poolt talletatud väärtusi, ja kes samal ajal elab teiste jaoks, annab inimkonnale iseenda ja kõik need väärtused, mida ta on võimeline looma. Kui pühendada end inimestele ja jääda seejuures iseendaks, saab luua harmoonia isiku ja maailma vahel. Selle harmoonia loob kommunistlik ühiskond, kus progress ei toimu inimese arvel, inimesest hoolimata, vaid inimese nimel ja inimese kaudu. Inimese ja maailma probleemi niisugune lahendamine toob oma järeldusena kaasa südametunnistuse, mõistuse ja alateadvuse probleemi lahendamise. Inimese ja ühiskonna harmoonia huvid, inimese nimel ja tema kaudu toimuva ühiskondliku progressi huvid on selleks kõrgemaks «seesmiseks kontrolliks», selleks kodaniku südametunnistuseks, mis on kõrgem ning kindlam religioossest südametunnistusest.

Modernism kaotas lootuse leida inimeses harmooniat. Ja see lootusetus langeb pessimistliku varjuna kunstile. Siin jääb kõlama sügav pettumus: inimese enda loomus näib olevat ebatäiuslik.

Realism võitleb isiksuse seesmise terviklikkuse eest. J. Švartsi satiirilise näidendi «Vari» kangelane otsib «harmooniat meres, mägedes, metsas ja iseendas»; ta otsib maailmas mõistusepärast: «Muidugi on maailm loodud mõistlikumana, kui ta näib. Veel pisut — paar-kolm päeva tööd — ja ma hakkan mõistma, kuidas teha kõiki inimesi õnnelikuks.»⁸¹

Kuid kangelane «haigestub». Vari jätab ta maha. Ilmneb, et isegi see tühine kaotus annab end valusalt tunda. Inimene peab olema tervik, temast on lahutamatu kõik, mis talle omane, isegi vari.

Lahkulõõnud Vari võtab osa vandenõust peremehe vastu. Vari

⁸¹ Siin ja edaspidi tsiteeritud teose järgi J. Švarts, Alasti kuningas. Tallinn 1973.

haarab võimu ja käsib õpetlasel alistuda ning taltuda, kui ta ei taha peast ilma jääda.

Kuid Õpetlase arutluskäik on järgmine: «Ühelt poolt — elav elu, aga teiselt poolt — vari. Kõik minu teadmised ja kogemused kõnelevad selle poolt, et vari võib võita vaid ajutiselt. Sest maailm püsib ju meiesuguste inimeste najal, kes töötavad.» Kangelase käsi käib halvasti, kuid isegi timuka kirves ei sunni teda alistuma. Tema vaimujõu allikaks ja kõrgemaks kohtunikuks on südametunnistus ja humanism, mis on saanud ta seesmiseks vajaduseks, vaimse kultuuri pärisosaks.

Varju kujundisse kätkeb Švarts kurjad, alateadlikud, tumedad kired, mis on teatud ajani varjul, kuid vabanevad järsku ja toovad endaga purustava energia voogusid. Kuigi Õpetlane ei kahtle hetkekski, et võidab headus, et võidab tema, peitub sügav mõte Varju arutlustes, kes väidab, et kurjus on elujõuline ja sitke.

Realist J. Švarts ei hakanud inimese lõhestatuse probleemi puudutades arutama, milline osa lõhestatud inimesest tuleb säilitada ja millisest lahti ütelda. Tema jaoks ei eksisteerinud dilemma: kas ratsionaalne või irratsionaalne, kas teadvus või alateadvus, kas isiku või ühiskonna õnn? Asi on selles, et kõik alged inimeses oleksid oma kohal.

Kui Õpetlase pea maha raiuti, jäi ka tema Vari peast ilma. Ta ei saa valguseta elada, inimesel pole alateadvust, kui pole teadvust. Hävitada headus ja valgus inimeses tähendas hukutada inimene ise, hävitada igasugune elu. Seda nähes ruttavad õukondlased Õpetlast ellu äratama, et päästa ka Vari.

Isegi Vari taipab oma sõltuvust Õpetlasest ja pakub kompromissi: «Tahad, ma kihutan nad kõik minema, Kristjan? Ma lasen sul valitseda. Muidugi mõistlikkuse piirides. Ma aitan sul teatava osa inimesi õnnelikuks teha.»

Kuid Õpetlane pole sellega nõus, et õnnelikuks saab vaid osa inimesi; talle on vaja, et kõik inimesed oleksid õnnelikud, et valitseks harmoonia isiksuse ja maailma vahel.

J. Švartsi näidendid mõistavad kurjuse hukka niihästi moraalselt, sest see on headuse vastand, kui ka filosoofiliselt, sest kurjus on elu suhtes mõttetu ja absurdne. Švartsi dramaturgia sellele iseärasusele viitab lavastaja N. Akimov: «... Raske on öelda, mis Švartsi nendes draakonites, inimsööjates, varjudes, valelikes ministrites ja isemeelsetes kuningates rohkem ärritab, kas õnnetused, mida nood headele inimestele põhjustavad, või nende kurjategijate filosoofia täielik mõttetus, sest nende kuriteod ei too õnne isegi kurjategijaile endile.»⁸²

⁸² Vt. E. Шварц, Повесть о молодых супругах. М. 1958, lk. 97.

Modernism ei analüüsi hädade peamist põhjust, fikseerib vaid selle olemasolu õudseid ja koomilisi tagajärgi. Realism seevastu lahendab kurjuse probleemi selle peamist kandjat analüüsides.

Modernistid kasutavad salapäraseid, irreaalseid kujundeid (Ninasarvikud, Katk, Vanaeit jne.) irreaalse, tunnetamatu kujutamiseks. Realist kasutab irreaalset kujundit (näiteks inimesest lahkulõõnud varju), et tunnetada vastandlike algete reaalseid seoseid maailmas.

● 9. Realistliku kujundi esteetiline rikkus

Inimese seos reaalse maailmaga on keerukas ja mitmekülgne. Olu-korrad vahelduvad ja muutuvad, kuid inimene, kes jääb iseendaks, on igas situatsioonis tema ise, ent samal ajal ka keegi teine. Mõnes suhtes on ta hea, mõnes aga halb, ühel juhul koomiline, teisel kangelaslik jne. Peegeldada seda iseloomu ja olukordade seost tähendab ühtlasi peegeldada esteetiliselt mitmekülgset elu kogu tema ulatuses ja kõigi erinevate esteetiliste omadustega. Tegelikku omandamine kogu tema reaalses keerukuses saavutatakse kunstis esteetiliselt mitmetahulise kuju loomisega.

Shakespeare oskas ühes kujus, ühes iseloomus peegeldada ilusa, üleva, koomilise ja traagilise keerukat põimumist, nende paindlikke omavahelisi seoseid ja vastastikust mõju. Tema tragöödiasse tungib julgelt sisse koomiline element teravmeelse kujundi näol. «Inglise tragöödia üheks iseärasuseks on madala ja üleva, hirmsa ja naljaka, kangelasliku ja narriliku kummaline segu, mis oli prantslase tunnete nii solvav, et Voltaire nimetas Shakespeare'i koguni purjus metslaseks.»⁸³

See on omane ka Cervantese loomingule. Vist polegi sellist esteetilist omadust, mida ei oleks Don Quijote iseloomus. Selles on ülevat ja ilusat, on negatiivseid esteetilisi jooni ja romantilist, oiivalist, liigutavat jne. Kõik need esteetilise spektri erinevad ja erksad värvid säravad keeruka, tragikoomilise värvingu taustal.

Hispaania dramaturg Lope de Vega mainis oma töös «Uus kunst osata meie päevil komöödiaid kirjutada», et traagilise ja koomilise ühendamise dramaturgias on õigustatud, sest need elemendid esinevad tegelikkuses endaski «segatult». Sellest kirjutas ka Lessing: «Kas pole tõsi, et loodus ise on meile eeskujuks, kuidas

⁸³ Vt. K. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 10, lk. 174.

tavalist ühendada ülevaga, naljakat tõsisega, lõbusat kurvaga? Nähtavasti jah.»⁸⁴

Kuid esteetiliste omaduste vastastikuse seose ja läbipõimumise paindlikkus ei võta realistlikult kujundilt tema kindlapiirilisust. Teiste sõnadega, kujundi esteetiline polüfoonia ei välista esteetilist dominant. Kujundis domineerib alati ülev või dramaatiline, koomiline või traagiline, tragikoomiline või heroiline, eepiline või lüüriline, terviklikkus või lõhestatus jne.

Võtame krahvinna kuju A. Puškini «Padaemandas». Sellel poolaurnud vanaeidel pole kuigivõrd sügavat intellektuaalset ega emotsionaalset sisu, sest temas on surnud peaaegu kõik vaimse elu «rakud». Mõistus ja tunded hingitsevad, vilguvad, värelevad temas juba vaevaliselt ega kiirga enam rikkalt ja mitmekülgset. Ja ometi on kuju mitmetahuline, paljuhõlmav. Miks? Sellepärast, et ta on loodud mitut esteetilist värvingut kasutades. Vanaeite on iseloomustatud esteetiliselt mitmekülgset, tema kujus on nii ilusat kui inetut, nii ülevat suursugust kui ka madalat ja inetut, nii traagilist kui koomilist jne.

Selle kuju esteetiliseks dominandiks on madal ja näotu. See on nagu krunt, foon, või alus, millel rulluvad lahti esteetiliselt mitmevärvilised kujundid. Puškin kujutab krahvinnat vanaeidenä, kelle häving ja puhtfüüsiline lagunemine on eemaletõukav. Vana aadlisuguvõsa viimne esindaja pärineks nagu mitte eelmisest sajandist, vaid teisest ilmast.

Selle kuju dominant on varjundirikas. Toome ühe keske iseloomustuse krahvinna kohta. «Ta võttis osa kõrgema seltskonna kõigist askeldustest, vedas ennast ballidele, kus konutas nurgas — vanamoodsalt rietatud, mingitud näoga nagu ballisaali kuuluv inetu, kuid vajalik dekoratsioon; saabunud külalised tulid sügavate kummardustega ta juurde, nagu oli kombeks, kuid hiljem ei tegelnud temaga enam keegi.»⁸⁵ Siin süvendab iga mõttelüli kujundi esteetilist põhiiseloomustust. Nõder, peaaegu kokkuvarisenud krahvinna võtab osa suurilma kõigist askeldustest (sõna *askeldused* madaldab nii kõrgemat seltskonda kui ka askeldustest osavõtjat). Vanaeit ei sõida ballile ega külasta seda, vaid *veab ennast sinna* (sellega rõhutatakse tema tühisust). Krahvinna kuju madaldab ka see, et ta istub ballil *nurgas* (tekib assotsiatsioon tarbetust esemest, mis on nurka lükatud). Mink näol rõhutab veel rohkem tema pödurust, inetust. Ta on ballisaali inetu, kuid vajalik *dekoratsioon*. Saabuvate külaliste «sügavad kummardused» annavad otse-

⁸⁴ Vt. Г. Э. Лессинг, Гамбургская драматургия. М.—Л. 1936, lk. 254.

⁸⁵ Siin ja edaspidi tsiteeritud teose järgi A. S. Puškin, Proosa. Tallinn 1970.

kui visuaalse pildi esteetiliselt madalast, mille ees askeldav suurilm sügavalt kummardab, «nagu oli kombeks». Isegi sellele tühi-sele askeldavale suurilmale pole seda inetut dekoratsiooni tegelikult vaja, sest pärast sügavat kummardust krahvinnale «ei tegel-nud temaga enam keegi».

Krahvinna näotust, tema vaimset tühjust ja kasutult, mõttetult ning viljatult elatud elu täiendab veel üks inetuse varjund — kool-jalikkus. Puškin rõhutab mitmeid kordi vana aristokraadi surnu-taolisust: «...kui kaks teenrit vanaeide üles kergitasid ja ukse vahelt tõlda surusid...», «...kuidas teenrid käe alt kinni hoides talutasid sooblikasukasse mähitud küürus vanaeite...», «...sise-nes surmväsinud krahvinna ja laskus voltääri tugitooli». Surma hõngu on ka tema hingetühjusel: «Ta tuhmid silmad olid täiesti mõttetühjad...».

Puškin loob vanaeide kuju, mida tajume peaaegu füüsiliselt jäledana. Eriti teravalt kõlab see motiiv krahvinna magamamineku-stseenis. «Nööpnõelu pudenes tema ümber maha nagu vihma. Hõbe-daga tikitud kollane kleit langes ta tursunud jalgade juurde. Her-mann oli sunnitud ta tualeti jälkide saladustega tutvuma...» Krahvinna madalad jooned ilmnevad kõiges: tema käskivas kõne-toonis («lase tänada!», «tõld tagasi saata!» jne.) ning intonatsioo-nis, mis on pidevalt küsiv või hüüdev. Iga tema lause on käsk või käratus, irooniline pilge, norimine või isemeelse eide kapriis.

Kuid krahvinnal on ka otse vastupidiseid esteetilisi omadusi. Tänu sellele on ta kuju esteetiliselt värvikas ja mitmekülgne. Mõnes mõttes on krahvinna kaunis ning isegi ülev ja suursugune. Neid positiivseid jooni projitseerib autor minevikust. Krahvinna magamistoas rippus seinal «kaks Pariisis m-me Lebruni poolt maalitud portreed. Ühel neist oli kujutatud umbes neljakümneaastane tüse ja punapõskne mees, seljas tähekujulise aumärgiga heleroheline munder; teisel — noor kotkaninaga kaunitar, juuksed meele-kohtadelt üles kammitud ja roosiõis puuderdatud soengus». Suur-ilmakaunitari portree ühtib sellega, mis pärineb Tomski jutustatud anekdoodist.

Ilu heidab vanaeide kujule valgust tema elu viimastel hetkedel. Kui krahvinna surnukahvatus rõhutab tema inetust, siis ilusad jooned avalduvad tema elavnemisel. Viimsed elusädemed valgus-tavad surmahõngulist krahvinnat ja teevad ta hetkeks inimlikuks. «Tundmatu mehe», s. o. Hermannil ilmumine magamistuppa aval-dab krahvinnale tugevat muljet: «Järsku muutus see elutu nagu kirjeldamatult. Huuled lakkasid liikumast, silmad elavnesid...» Kui Hermann nimetab vana daami armastatu nime, elavneb ta nagu jälle: «Krahvinna sattus ilmselt segadusse. Ta nagu väljen-das sügavat meeleliigutust...» Kolmandat korda avaldub krah-

vinna «jõuline tunne» siis, kui ta näeb Hermannil käes püstolit. Ja enesesäilitamistung on nii tugev, et surev vanaeit elavneb, elusäde süttib temas viimast korda: «Ta noogutas pead ja kergitas kätt, otsekui tahaks end lasu eest kaitsta... Seejärel vajus selili... ja jäi liikumatuks.»

Kui inimene on võimeline tugevateks hingelisteks elamusteks, kui noorusarmastuse meenutamine teda isegi surmatunnil elustab ja talle kaunist valgust heidab, siis on sel inimesel, kui hall ja madal ta ka poleks, helgeid ja ilusaid jooni, mis võinuksid teist-suguses olukorras õitsele puhkeda. Sellises esteetiliselt mitme-tahulises krahvinna kujus on tunda humanistlikku usku inimese helgetesse ning peadesse joontesse.

Vanaeide kuju rikastab veel üks esteetiline joon — traagilisus. Juba see on traagiline, et krahvinna elavneb alles viimastel surma-eelsetel hetkedel. Tema surma ümbritseb salapärasus, seda saadab kohutav dramaatiline pinge, mida on tunda eriti looduses: «Ilm oli õudne: tuul ulus, märjad lumeräitsakad langesid maha; laternad põlesid tuhmilt; tänavad olid tühjad.» Hermannil ja krahvinna koh-tumise, selle traagiliselt pingelise stseeni kontrastseks taustaks on õise külalise palved ja keelitamine ning vanaeide vaikimine.

Hirmus on selle tõusva pingega stseeni kulminatsioon ja viimne akord:

«... Seejärel vajus selili... ja jäi liikumatuks.

«Jätke tembutamine,» sõnas Hermann ja võttis tal käest kinni.

«Küsin viimast korda: kas te nimetate mulle oma kolm kaarti? Jah või ei?»

Krahvinna ei vastanud, Hermann nägi, et ta oli surnud.»

Nii nagu krahvinna näotust ja madalust toonitatakse kauni ja ülevaga, nii on traagilist ja õudset toonitatud iroonia ja satiiriga. Krahvinna kooljalikkus ja fantastiline muundumine padaemandaks on väga lähedane esemestamise võttele, mis on satiirilise kujundi puhul nii tavaline.

Krahvinna muutub padaemandaks vaid Hermannil haiglasel kujutluses. Krahvinna, see möödunud sajandi kehastus, on kui saa-tuse irvitus uue aja omandamiskire ja avantürismi üle, mida süm-boliseerib Hermannil kuju. Ironiseeriv vanaeit kehastab saatuse irooniat. Esimest korda ilmub vanaeide näole muie, kui ta juba surnuvankril lamab: «Viimaks ajas ennast jalule, niisama kahvatu nagu surnugi, astus katafalgi astmetele ja laskus kummargile... Sel hetkel näis talle, et surnu heitis talle pilkava pilgu, kissitades üht silma.» Hiljem ilmub pilge ja irooniline pilk juba padaemanda näole.

«Teie emand on löödud,» sõnas Tšekalinski leebelt.

Hermann võpatas: tõepoolest, ässa asemel oli tal padaemand.

Ta ei uskunud oma silmi, ei suutnud mõista, kuidas ta võis valida väära kaardi.

Samal hetkel näis talle, et padaemand tõmbas silmad kissi ja muigas. Ebatavaline sarnasus rabas teda...

«Vanaeit!» hüüdis ta õudusega.

Vanaeit kujutab endast esteetiliste omaduste paindlikku süsteemi, kus üks esteetiline omadus läheb üle teiseks, kus need üksteist täiendavad ja toonitavad, küütleavad ja helendavad. Ent kuju tervikuna on allutatud ühele joonele, kooljalikkusele. Lõpuks see näotuse avaldumisvorm materialiseerub ja muutub surmaks. Mitmekülgne iseloomustus loob elulise kuju, mis annab edasi tege-
likkuse reaalsel esteetiliselt rikkust.

Toome veel ühe näite seljefsest plastilisest kujust, mis tugineb peaaegu täielikult esteetilise iseloomustuse värvirikkusel. See on Peeter Puškini poemist «Vaskratsanik». Peetrit kujutatakse monumendina ja ka elava inimesena, kes «tühja lainetava vee kaldal» mõtiskleb Vene riigi saatusest. Autor iseloomustab tsaari kuju otseselt, kirjeldab tema tegude tulemusi ja Jevgeni suhtumist temasse. Kuid lisaks sellele on Peetri kujul kaks vastandlikku domini-
nanti: ülev ja madal. Kunstis on see küllaltki harv nähtus ja sellise kuju loomine raske ülesanne. Sellel kujul on omapärane ja harva esinev «esteetiline dialektika». Temas on läbi põimunud täiesti vastandlikud esteetilised omadused ning tal on suur ideeline ja kunstiline tähendus.

Poemis luuakse eluline, mitmetahuline kuju ning lahendatakse ühtlasi ka keeruline ideeline ja kunstiline ülesanne: näidatakse Peetri tegevuse ajaloolist vastuolulisust.

Algul näidatakse tema riigijuhtimisplaanide ja ettevõtmiste grandioossust.

«Pilk tühjal lainetaval veel,
täis võimsaid kavatsusi meel,
ta seisis kaldal...

...Ta mõtles: «Nõrk
ning jäetud minu meelevalda
nüüd oled, Rootsi, naaber kõrk,
sest muudan linnaks selle kalda.
Siit, padrik elutu ja kurt,
Euroopasse saab aken murt...»⁸⁶

See tähtsatesse mõtetesse süvenenud tsaari ülev kuju otsekui jäädvustab materiaalselt Peetri kätetöö «nooremas pealinnas», mis on niisama ülev kui tema looja.

Poemi stiil on siin pateetiline ja kõrgelennuline, iseloomustu-

⁸⁶ Siin ja edaspidi tsiteeritud B. Alveri tõlget teosest A. Puškin, Luuletused. Poemid. Tallinn 1972.

sed ekspressiivsed ja vaimustatud. Autori kõnes on palju slavisme ja hästi arhailist sõnatarvitust.

Siis kerkib lugeja ette pilt «süngestunud» Peterburist: sügisene taevas, Neeva, mis viskleb «kui tõbine». Kõik see valmistab kunstiliselt ette väikese inimese teema, Jevgeni teema sissetoomist:

«... Sel tunnil
teel tundis tuule paisumist
Kolonna kandis koju ruttav
Jevgeni...»

Nüüd selgub, et ikka veel majesteetlik, kuid juba sünge linn ja ülev, ent ühtlasi juba ka hirmuäratav «pronksratsul pronksist hiiglamees» on väikesele inimesele vaenulikud. Päästes ennast lainete määrtseva stiihia eest, ronib Jevgeni marmorlõvi selga:

«Ta istub nagu äraneeu,
kui kiviloomal kinnipeetu
ja nagu kalge kivipilt
ei saa, ei suuda marmorilt
nüüd enam tõusta! Üle vete
kui koletuslik meeltepete
maast kerkib kõrgele ta ees
kätt käskijana tõstes õhku
täis vääramatult rasket rõhku
pronksratsul pronksist hiiglamees.»

Uputuse ajal on Peeter tormitsevat stiihiat valitsedes ülev ja kohutav. Kuid siis vaibub torm ja ilmneb, kui palju kurja see on teinud. Jevgeni on kaotanud kõik: Paraša on hukkunud. Jevgeni mõistus ei talu neid hirmsaid vapustusi. Ja kui väikese inimese kaitsmatus on täielikult ja selgesti välja toodud, kerkib uuesti meie ette pronksist ratsamehe kuju. Kuid seekord kõneldakse sellest teisest plaanis.

Näib, et kuju on endiseks jäänud, kuid tegelikult on temas kõik paigalt nihkunud. Ta on poemi esimeses osas esineva üleva ratsanikuga võrreldes madalamaks muutunud: «üle vete» kerkiv ratsanik asub nüüd piiratud kivipangal; määrtsevate vetevoogude asemel on liikumatu kaljupank, mida pealegi veel ümbritseb piirde-
aed. Värssidega antud pilt on peaaegu täpselt sama. Ratsaniku uues kirjelduses vastab iga rida peaaegu täpselt eelmisele kirjeldusele. Ja ühtlasi on kuju tunduvalt muutunud... On peaaegu füüsiliselt tunda, kuidas kuju on madalamaks jäänud. Poemi originaali esimeses osas kujutatakse Peetrit jalustel seisvana, teises aga hobusel istuvana.

Edasi sulavad ühte Peetri kaks erinevat esteetilist iseloomustust: ratsanikku madaldavad jooned, tema vaenulikkus väikese

inimese vastu ja ükskõiksus tema õnnetuste suhtes, ning Peterburi ehitaja ja suure riigi rajaja ülevus. Meie ees on nüüd nii ülevaid kui ka madalaid jooni omav kuju kõigi keerukate ajalooliste vastuoludega. Jevgeni võpatab, sest ta näeb, kuidas

«... võimsana ja valjult
ööpimedikku enda ees
kätt sirutades kerkib kaljult
pronksratsul pronksist hiiglamees...
... ja tundis ära üsna pea
ka vaskse kohutava tsaari,
kes, murdes maa ja taeva jõud,
lõi linna voogavasse vette...
Kui koletu on tema jõud!
Mis mõte tõusnud otsaetle!
Mis hiiglapidget peidab piht!
Ja selles hobuses, mis askus!
Kõrk ratsu, kus on sinu siht?
Kus rabab maad su hüppe raskus?
Kas nõnda, hiiglane, kord mäel,
kui tuul käis haigutavast hauast,
ei kiskund üles karmil käel
sa Vene riiki suitserauast?»

Siin pörkavad kokku ja liituvad terviklikuks kujukaks kaks vastandlikku esteetilist varjundit. Paneme tähele sõna «vaskse kohutava tsaari». Teatavasti monumente vasest ei valata, neid valmistatakse pronksist. Kuid Puškin ei aja siin taga «metallurgilist» täpsust, vaid annab kõrge kunstitõe. Tõepärasust rikkudes kirjutab ta «pronksratsust» (selle kõmiseva pronksita poleks võimalik öelda: «Ju mürinal just nagu piksenoolte sajus raudraske ratsutuse rajus...») ja «vasksest kohutavast tsaarist».⁸⁷

Pronks on liiga õilis metall võrreldes raske, kõlatu ja madalust sümboliseeriva vasega. Ta heliseb hõbedaselt. Kui ratsanik oleks pronksist, siis läheksid kaduma tema iseloomustuse väga tähtsad esteetilised vastuolud, kuju kaotaks oma mahukuse, esteetilise plastilisuse, poleks kooskõlas ajaloolise tõega.

Puškin toob esile Peetri negatiivsed jooned ja kõneleb «vasksest kohutavast tsaarist», kes, «murdes maa ja taeva jõud, lõi linna voogavasse vette», ning ütleb: «Kui koletu on tema jõud!» Ent kuju esteetiliselt negatiivne külg, mis näitab tsaari vaenu väikese inimese vastu, läheb üle positiivseks, kus pateetiliselt ülistatakse võimsa riigi loojat, kes pani Venemaa hüppevalmis hobusena tagajalgadele tõusma. Peetrit näidatakse suurte ajalooliste tegude

⁸⁷ Puškinil seostub sõna «vaskne» tihti negatiivse esteetilise iseloomustusega.

kordasaatjana, kes on tugev, otsusekindel, täis püüdu tegutseda tuleviku heaks. Ja nüüd ilmub poemi vase ja pronksi asemele tugevam ja ähvardavam metall ning muutub Peetri iseloomu oluliseks tunnuseks: «... kiskund üles karmil käel sa Vene riiki suitserauast.» Siin kõlab juba julma Peetri teema. Kiiresti kustub väikese inimese protest Peetri vastu. (Seda protesti valmistab kunstiliselt ette nii Jevgeni vaimne evolutsioon kui ka Vaskratsaniku esteetiliste omaduste muutumine.) Ja hirmust haaratud Jevgeni põgeneb ähvardava tsaari eest:

«... ja kähistas: «Küll näed, mis vaja!
Küll näed, sa vägev ehitaja!
Oot-oot!...»

Kuid samal sekundil
ta tormab, tormab tuhatnelja...»

Julma Peetri madalad jooned kutsuvad Jevgenis esile protesti («Näol veretamas vihapuna, vaskmehe poole metsikuna ta rabas rusikates käed...»), ülevad jooned summutavad aga selle (Jevgenile näib, «nagu oleks vaevu-vaevu ta poole hiiglane, täis raevu, pead pööranud...»).

Ja edasi tulevad read, mida võib pidada poemi juhtmotiiviks:

«... Ju mürinal
just nagu piksenoolte sajus,
raudraske ratsutuse rajus
julg kahmaja on kannul tal.
Kuis ta ka pageda ei katsu —
ei maha jää metallist ratsu.
Pea kohal poolkuu kaame kaar,
hull jookseb, jookseb... Kõikjal aga
öö läbi ratsutab ta taga
maad kõigutades vaskne tsaar.»

Siin kujutatakse Vaskratsanikku ühtse, tervikliku kujuna, mis kätkeb endas nii madalaid kui ka ülevaid jooni. See terviklik kuju on aga oma esteetiliste omaduste poolest seesmiselt vastuoluline, põimitud valgusest ja pimedusest. Teda ei valgusta päike, vaid «poolkuu kaame kaar». Pimedus ja valgus, madal ja ülev esinevad ka siis, kui kuju teisiti iseloomustatakse. Kuju kahesugune esteetiline dominant (madal ja ülev) esineb ka peakangelase nimes ja poemi pealkirjas «Vaskratsanik». On iseloomulik, et salmi lõpus, kus peakangelasega viimast korda kohtume, ei kõnelda mitte Peetrist, mitte tsaarist, mitte «vägevast ehitajast», vaid sellest, mis ühendab kõiki eelnevaid esteetiliselt erinevaid mitmeplaanilisi iseloomustusi. Puškin toob meie ette Vaskratsaniku kuju, mitte «pronksratsul pronksist hiiglamehe». Peeter on hobuse seljas,

muidu poleks ta kuju ülev. Kuid ta pole mitte pronksist, rauast või metallist üldse, vaid just vasest ratsanik, sest muidu kaoksid kuju ideelis-kunstiliseks iseloomustamiseks vajalikud madaldavad esteetilised omadused.

Realism avastas, et erinevad, sealhulgas ka vastandlikud esteetilised omadused võivad läbi põimuda, liituda ja üksteiseks üle minna. See vastab maailma esteetilisele mitmekesisusele, reaalseste esteetiliste varjundite tegelikult esinevale värvimängule.

IV. KUJUND KUI MAAILMAKONTSEPTSIOON

1. Intellektualism kunstis

XX sajandi kunstile on omane filosoofilise ja kunstilise külje ühtsus, intellektualism. Filosoofilise, kontseptuaalse külje osatähtsuse suurenemine kujundlikus mõtlemises ilmneb paljude kunstnike loomingus. «Kirjanduse funktsiooniks on muuta sündmused ideedeks.» (W. Saroyan.) See on väga aktuaalne seisukoht. Picasso on oma loomingu iseärasuste kohta öelnud: «Ühed on tahtnud kujutada maailma niisugusena, nagu nad seda näevad. Mina tahan maailma kujutada niisugusena, nagu ma teda mõistan.» Just sellest printsiibist lähtudes on loodud näiteks «Tants banderiljadega».

Kunstis esineval intellektualismil on sügavad juured tegelikkuses endas: ajalooprotsess muutub kiiremaks ja keerulisemaks; arenemine kujuneb katastroofiliseks; hukkub terve ühiskondlik formsioon — kapitalism; inimkonda ähvardab fašismi ja aatomisõja oht. Kirjanik puutub kokku selliste moraalseste sotsiaalsete probleemidega, mida inimene varem ei tundnud.

Filosoofia ja kunst on alati olnud seotud. Näiteks on Lucretiuse «Asjade loomusest» kunstivormi valatud filosoofia. L. Tolstoi «Sõda ja rahu» on filosoofiline romaan, milles filosoofilised ideed on liitunud kunstiliste kujunditega ja mida seesmiselt kirkastab mõtteküllus. Ent tänapäeval ei tungi filosoofilisus ainult sisusse, vaid määrab ära ka teose vormi. Filosoofiline kontseptsioon saab kunstiteose struktuuriks. Kujuneb välja kontseptsioonromaan, kontseptsioonpoeem, kontseptsioonnäidend. See on kirjanduse uus žanr või vähemalt traditsiooniliste žanride niisugune modifitseerimine, mis nende olemust põhimõtteliselt muudab.

Eespool oli juba juttu kunsti filosoofilistest võimalustest, tema võimest maailma analüüsida. Nüüd me peatume intellektuaalsel kunstil. Intellektualism kunstis on kunstilise mõtlemise niisugune vorm, millel on erilised eesmärgid (ta püüab maailma olukorda filosoofilis-kontseptuaalselt analüüsida), eriline aktiivsus (suureneb subjektiivse alge osatähtsus) ja eriline stiil (esineb kalduvus tinglikkusele, olukordade uudsus, karakterid muutuvad loogikaparaseks, tegelased esitavad autori mõtteid jne.).

● 2. Kontseptsioonteos

Nüüdisproosal on ilmne kalduvus kontseptuaalsele mõtlemisviisile. Stepan Zlobin kirjutab romaani ülesannet defineerides, et viimane on suuremal või vähemal määral õnnestunud katse filosoofiliselt ja ajalooliselt lahti mõtestada ning üldistada kas tegelikkust ajastu mastaabis või tähtsamaid, epohhiloovaid sündmusi.⁸⁸ Seda filosoofilist tendentsi võib näha paljudes viimaste aastate teostes.

Maailm on meie päevade luule päris tavaline objekt. Maailma saatus on luuletajatele täiesti loomulik ja reaalselt tajutav mõiste, niisama reaalne kui päikeseloojang või mändide roosad tüved. Kõiksus on kogu aeg kõrvuti reaalsete üksikasjadega, milles ta avaldub. Ta esineb luuletustes kõrvuti lihtsate, peaaegu olmenäh-tustega.

Tänapäeva nõukogude luule ilmutab end silmapaistva ühiskondliku nähtusena, mis on sageli tõusnud tähtsate ühiskondlike sündmuste keskpunkti. Juba poeesia menu välised tunnused panevad hämmastama: luuleõhtud meelitavad kokku tohtu kuulajas-konna, nõukogude luuletajate värssed tõlgitakse paljude rahvaste keeltesse. Muidugi pole poeedi loominguliseks kriteeriumiks tema suur populaarsus eluajal. See ei anna ka tunnistust tema kunsti kõrgest väärtusest, vastasel korral oleksid Igor Severjanin või Balmont tähendanud kirjandusele rohkem kui Blok. Mõningate luuletajate kuulsusel on spekulatiivne maik. Nende luule kujutab endast tihti mängu edu peale, mis paneb rohkem rõhku sensatsioonile kui loomulikkusele ja kodanikutundele. Isegi seda kõike arvestades ei saa märkamata jääda, et meil on tekkinud, arenenud ning tuult tiibadesse saanud tõeliselt sügav ja teenitult populaarne luule. Paljude poeetide luulet, olenemata nende erinevast mastaa-bist, maneerist, temperamendist, lähendab üks ühine joon: püüd tundma õppida maailma ja inimkonna olukorda. See teeb nende luule ka väärtuslikuks.

Selles suhtes on tähelepanuväärne E. Mieželaitise luuleraamat «Inimene». Poeet analüüsib inimese südant, mitte selle bioloogilist, vaid sotsiaalset funktsiooni. Südamesse mahub terve maailm, siia koonduvad emotsionaalne energia ja tegelikkusesse suhtumise printsiibid. Inimene on Mieželaitise poeesias võimas Atlantis, kes kannab oma õlgadel maailmaruumi:

«Kahe jalaga toetun maisele kerale,
kahe käega ma hoian päikesekera —
nõnda maise kera
ja päikesekera
vahel ma seisan...»

⁸⁸ С. Злобин, Задачи романа. «Вопросы литературы» 1965, nr. 9, lk. 51.

Seisan — kaunis ja tugev, õlakas, tark —
sillana maa ja päikese vahel,
seisan lausa keset maad,
laotades naeratuse päikesekiiri
igasse nelja maailmakaarde, —
mina —
inimene,
kommunist...»⁸⁹

Mieželaitise luuletusi täiendavad orgaaniliselt S. Krasauskase puulõiked. Ühel neist pikenevad inimese kõverdatud parema käe, kaela ja pea jooned maakera kontuuriks ja ülestõstetud vasaku käe joon kaob tähistavasse, märkides ühtlasi möödakihutanud raketi jälge, s. o. inimese poolt rajatud teed kosmosesse. Too puulõige on filosoofiline nagu Mieželaitise luuletusedki. On seaduspärane, et illustratsioonid nõukogude poeetide luuletustele püüdleval filosoofiliste üldistuste, tihtipeale isegi sümbolsete vormide poole. See peegeldab ilmekalt meie luule üldist tendentsi.

Inimese pea on Mieželaitisel loomeelund, mille loodus on loo-nud oma näo järgi. Luuletaja kinnitab, et kõik rikkused maailmas on inimene ammutanud peast, mis on ümmargune nagu maakera.

Mieželaitise isiksusekontseptsioon on kosmogooniline: inimene on nii kõiksuse looming kui ka selle looja ja ümberkujundaja.

Mis maailmas ka ei juhtu, kõik seostub temaga, puudutab teda või on temast tingitud, kõik läheb läbi tema südamest, mis on nagu inimese peagi loodud maakera eeskujul, on maailma koopia.

«Ent võib-olla pöörlema ta loodi
hoopis rinda tillukeseks maaks?
Sinna mahub palju ookeane,
inimesed, iga paik ja maa —
kas või kogu maailm põue panel
Kuid ma ise rahu nüüd ei saa...»

K. Marx ja F. Engels on kirjutanud, et inimeses on kõik aistingud inimpäraseks saanud. Kes näeb kaugemale, kas kotkas või inimene? Kotkas näeb kaugemale, kuid inimene näeb paremini. Tema pilk on mõtestatud. Kõigi tema aistingutega kaasneb analüüs. Aistingud on ühiskondlikku, inimlikku laadi. Mieželaitis väidab, et inimese kogu puhtbioloogiline ja -anatomiline struktuur on inimpärane. Mieželaitise luuletsükli üksikud luuletused on pühendatud inimese kehale: «Käed», «Veri», «Süda», «Silmad», «Hääl», «Juuksed», «Huuled». Kuid luuletajale on kõik keheline saanud inimesetaoliseks, kõigil on ühiskondlik tähtsus. Ja kui jutt on poeedi südamest, siis

«Iga kord saan kuuli rinda mina,
kus ka tina tabaks inimest.»

⁸⁹ E. Mieželaitis, Inimene. Tallinn 1963, lk. 8, 10.

«Minu käsi on kirvel
ja vikatil vaja —
ja ka adral, mis vagusid ajab,
neid vajavad tehas ja veski ja paja,
meie sajandi ime rakettki neid vajab.»

«Minu kätepaar kõlbab ka
siduma mähist
õunapuudele pakases kanges,
punast lippu võib lahingus kanda kui tähist,
üles maast tõsta sõpra, kes langes.

Minu käed — neid on tarvis,
et lillekest kasta,
et leiba sõtkuda,
aknaid mõsta,
et lindusid puuridest lendama lasta,
et, mu lapsuke, päiksele vastu sind tõsta.

Käsi tarvis on
sasima kallima tukka
ja et terekätt sõbral nad suruks.
Ja et vaenlase õelus ei saadaks meid hukka —
et tal verised käed lüüa puruks.»

Näitekirjanduses avaldub ilmekalt tänapäeva kirjanduse filosoofilisus, selle kalduvus ajastu päevaprobleemide ratsionaalsele analüüsile. Seda iseärasust on tunda selliste erinevate kirjanike loomingus nagu N. Hikmet, J. Švarts jt. Kuid kõige täielikumalt

⁹⁰ Vt. И. Ланкутис, «Человек» Э. Межелайтиса. М. 1965, lk. 50.

Brecht'i intellektuaalse draama kunstiline omapära on selles, et tema näidendites väljendavad tegelased mitmes isikus autori kontseptsiooni, nad näitavad tema mõtte erinevaid külgi ja vastuolusid.

⁹¹ Paneb tegelased kindlat loogilist ideed väljendama. (Tõlkija märkus.)

Mis on siis intellektuaalne draama? See on ideede draama, mis eeldab, et näidend on kontseptuaalset ja filosoofilist laadi. Temas põrkavad kokku ka karakterid, kuid eelkõige mõtted, mida need karakterid väljendavad ja etendavad. Ning lõppkokkuvõttes pole intellektuaalne draama mitte niivõrd karakterite, kuivõrd ideede kokkupõrge.

Brecht taunib niihästi ebainimlikku olukorda, milles inimesed elavad, kui ka inimesi, kes selle olukorra tekitavad. Brechti hinnangutes pole raasugi sentimentaalsust, leebust või nõrkuste andestamist. Inimene on nõrk. Ta põhjustab ebainimlikke olukordi. Ühelt poolt hävitab maailm inimeses inimlikkuse, teiselt poolt kujundab inimene ise maailma ebainimlikuks. Võtame heasüdamliku Shen Te näidendist «Hea inimene Sezuanist». Ta on valmis aitama kõiki inimesi. Kuid inimesed eksploateerivad tema headust. Suur pere asub elama tema kauplusse ning nõuab ja nõuab, kuni viib Shen Te laostumise piirile. Need inimesed on ebainimlikud ja pole mõistlikud, nad on valmis tallama põldu, mis neid toidab, ja maha lokutama vett, mida joovad. Aga Shen Te? Ka tema ei saa inimlikuks jääda, ta peab paratamatult ümber kehastuma oma kurjaks ja kavalaks «nõbuks» Shui Taks. Inimene tekitab neid ebainimlikke isiksusi purustavaid olukordi oma tegevusega iga kord uuel alusel.

Brechti inimene pole filantroop ega misantroop, sajandeid kestnud raskused on õpetanud teda tegutsema oma isiklikest huvidest lähtudes ja teistest inimestest hoolimata. Brechti kangelasel pole moraal, südametunnistus ja inimlikud teod tingitud ei jumalast ega ligimesearmastusest. Brecht ei usu jumalasse ega sellesse, et inimesel oleks loomupärased ajendeid heategudeks. Selles on ta pessimist, kuid see on optimistlik pessimism. Brecht usub inimese praktilisse mõistusse, tema võimesse kaaluda mitte ainult oma tegude otsest utilitaarset kasu, vaid ka kasu laiemas mõttes, võimesse arvestada mitte ainult otseseid ja lähemaid, vaid ka kaudseid ja kaugemaid praktilisi tagajärgi. Nimetatud mõttes usub Brecht sellesse, et lõpuks pääseb võidule inimese hea loomus, mis on mõistuse saavutus. Brechti kangelane võiks oma olemuse väljendada nii: «Ma mõtlen, järelikult olen inimlik.» Inimlikkus tuleb siin rahva arukast praktilisusest. See praktilisus on heasoovlik (Shen Te, Grusche), see on kujunenud sel teel, et inimesed on palju tuhandeid aastaid kohanenud maailmas valitseva raske olukorraga. Niisama automaatne on teiste šaakallik kasuahnus (ema Courage), mis hukutab nii ümberseisjad kui ka ahnitsejad endid ja pöördub nende eesmärkide vastu, mille nimel nad tegutsesid.

Idealistlikku kontseptsiooni inimese põlisest headusest pidas Brecht ebareaalseks. Ta ironiseeris saksa 20-ndate aastate drama-

turgia üle, milles «konstrueeriti mingisugune täiesti ebatõenäoline ja muidugi ka ebaefektiivne «heade» inimeste kollektiiv».⁹²

Brecht on kompromissitu ja saksa dramaturgi kohta äärmiselt ebasentimentaalne.

«Inimene on halb. Ta tahaks olla hea, kuid olukord ei lase.»

Olukorra aga loovad inimesed ise oma elutegevuse, omavahelise suhtlemise ja eneseteostuse tulemusel. Ebainimlik olukord laastab isiksusi, isiksus aga loob enda ümber ikka uuesti ja uuesti laastavaid olukordi. Ajalugu on sattunud nõiaringi. Kunagi kujutati igavikku rõngasse keerdunud maona, kes hammustab oma saba. See sümbol võiks täpselt väljendada isiku vahekorda ühiskonnaga ja ühiskonna vahekorda inimesega antagonistliku korra tingimustes.

Brecht usub, et nõiaringi saab avada: madu tuleb katki raiuda ja tema mõlemad pooled hakkavad liikuma mingisuguses uues rütmis, uut moodi. Brechti arvates on revolutsioon ainuke väljapääs kurja ja ebainimlikkuse ajalooliselt stabiliseerunud nõiaringist.

Aga kui Brecht vaatleb inimest nii kompromissitult, kas see tähendab siis, et suurel dramaturgil polegi positiivset kangelat? Ei tähenda. Positiivsete omadustega kirjanduslikule kujule on Brecht leidnud termini «produktiivsed» inimesed. Need on individid, kes õigesti, s. o. inimlikult suhtlevad neid ümbritsevate inimestega ja terve ühiskonnaga. Nende hulka kuuluvad lihtrahva esindajad, kes rasketest ja ebainimlikest olukordadest hoolimata säilitavad loomuliku vastupanuvõime ja soovi jääda kõigele vaatamata inimeseks. See on Brechti dramaturgia rahvalikkuse üks olulisem aspekt. «Produktiivsed» inimesed pole kaugeltki süütud ja ideaalsed, neil on oma nõrkused ja puudused. Need inimesed sõltuvad olukordadest, nad on süvenenud materiaalsesse, tihtipeale merkantiilsetesse, praktilistesse huvidesse. Kuid olukorrad pole neid maha surunud ega muserdanud, nad on võimelised kurjale vastu panema, sest nad on inimlikud, ja inimlikud on nad seepärast, et on arukad. Ainult nemad oma aktiivsusega suudavad purustada ajaloo nõiaringi (ja see on nende «produktiivsuse» olulisemaid jooni). Nad aitavad kõigil ja kõigil tagasi pöörduda punkti, mis näib olevat lähtepunkt, kuid siiski pole seda, sest on sellest pisut kõrgemal. Nii luuakse ajalugu.

Brechti meelest on Grusche («Kaukaasia kriidiring»), Kopecka («Švejka»), Shen Te («Hea inimene Sezuanist») ning näidendite «Ema», «Kommuuni päevad», «Thérèse Carrar'i püssid» tegelased

⁹² Bertolt Brecht, Stücke, B. I. Berliin 1958, lk. 6.

«produktiivsed» inimesed. Shen Te muutub kurjaks Shui Taks. See on nii. Ning Brecht kujutab toda metamorfoosi ning selle põhjusi halastamatu tõepärasusega. Kuid Shen Te on «produktiivne» inimene ja leiab alati jõudu, et saada jälle iseendaks. Ent see tagasipöördumine toimub iga kord uuel, kõrgemal, maailma poolt keerukamaks muudetud alusel. See on isiksuse vaimne kasv ja kitsas, kuigi mitte just läbiv, ent ikkagi lõhe ebainimlikus ja traagilises maailmas. Shen Te toimib inimlikkuse ajendil nagu Gruschegi, kelle inimlikkus on sügav ning hävitamatu. Shen Te pole kaugeltki ideaalne. Kodanluse moraali seisukohalt on ta mingisugune põrgusigitis. Ja kuidas me ka ei protesteeriks variserlike hinnangute vastu, ikkagi on raske pidada lõbunaist Shen Ted positiivseks kangelaseks. Inimesed ekspluateerivad Shen Te headust ja viivad ta hukkamise äärel. Ent temas elab vastupanuvõime. Ta pole küll võimeline olukordi lahendada või põhjalikult muutma, kuid ta võib nende mõju veidi piirata. Iga kord sunnitakse Shen Ted ennast reetma ja muutuma kiskjaks, kes on suuteline oma olemasolu eest seisma. See on halb, kuid kohati paistab tumedate pilvede vahelt sinitaevas. Ja kuni Shen Te avaldab olukordadele vastupanu ning oma olemuse säilitab, pole inimkond veel inimlikkust minetanud.

Näidendis «Hea inimene Sezuanist» ei võta jumalad maailma asjadest otseselt osa, nad ainult loovad eksperimendiks soodsa olukorra, mis võimaldab autoril uurida huvitavat probleemi. Niisuguse katseks sobiva olukorra tekitamine on valgustusajastu dramaturgia traditsioon, mis pärineb Lessingilt. See on üks tähtsaid kunstilisi komponente intellektuaalses dramaturgias, mis ei sea oma ülesandeks mitte niivõrd tüüpiliste karakterite kujutamist tüüpilistes olukordades, kuivõrd selle, et lahendada või vähemalt püstitada üks või teine probleem kogu tema keerukuses ja mitmeplaansisuses. «Heas inimeses Sezuanist» on eksperimendi tingimused globaalsed. Jutt on maailma seisundi intellektuaalsest uurimisest.

Päris näidendi algul sõnastavad jumalad eksperimendi tingimused ja eesmärgi.

«Esimene jumal: Me võime ikkagi veel häid inimesi leida, iga silmapilk. Me ei tohi asja endile liiga kergeks teha.

Kolmas jumal: Otsuses seisis — maailm võib jääda selliseks, nagu ta on, kui leitakse küllalt häid inimesi, kes suudavad elada inimväärsel elul.»

Eksperimendi esimene lüli on öömaja andmine kolmele rännakust väsinud jumalale. Kõik Sezuanid elanikud tegelevad oma asjadega ja keegi neist ei taha aidata tundmatuid, kelles veekandja Wang on jumalad ära tundnud. Siis palub Wang jumalatele öömaja Sezuanid kõige heasüdamlikumalt inimeselt, lõbunaiselt Shen Telt. Tõsi küll, viimase headusel on kahtlane varjund: ta on naine, kes

ei saa kellelegi «ei» ütelda. Sellise põhimõtte järgi elavat kangelast on Brecht igakülgsest näidanud Galy Gay näol, kelle see iseloomujoon on muutnud käsukuulekaks sõduriks ja mõrtsukaks. Kuid Shen Te headus ja vastutulelikkus saavad teise suuna: ta aitab inimesi. Jumaladelt ööbimise eest saadud rahaga ostab ta tubakakaupluse. Ja kohe koguneb selle näilise heaolu paistesse palju kannatavaid, kodutuid, näljaseid ja kerjavaid inimesi. Oma headuse tõttu ei saa Shen Te kellelegi keelata oma abi ja peotäit riisi. Kuid abipalujaid on palju ja naist ähvardab laostumine. Shen Te ütleb:

«Päästmise väikene vene
kistakse kohe põhja,
liiga palju uppujaid
haarab aplalt tast kinni.»

Brecht suhtub inimestesse tauniva kaastundega. Ta mõistab hukka inimeste kurjuse, ahnuse ja mõttetut vastastikuse julmuse, selgitab nende tekkimist elust tingitud olukordadega. Kui Shen Te armastatu Sun teada saab, et Shen Te on rase ja neil sünnib varsti laps, siis mõtleb endine lendur kõigepealt oma uuest seisundist firmas. Brechtile on selline ahnus ülimalt antipaatanne. Ent ta vaatab seda targa pilguga, mõistes, et see pole mitte inimese enese pale, vaid tingrefleks, mis kujuneb, kui elada aastaid kaasaegse tsivilisatsiooni džunglis. Sellest tingrefleksist võib välja kasvada kiskjainstinkt. Meeleheitele viidud inimese kurjus tekitab vastusena kurjuse tema poolt solvatud inimestes. Kuid kõik pole veel kadunud, kurjuse ahelreaktsiooni saab veel peatada ja Brecht otsib selleks mitmesuguseid teid.

Üks inimese täiustamise projekte ja eksperimentaalvariante on Shen Te—Shui Ta süsteemi loomine: hea inimene, altruist Shen Te tasakaalustatakse mõistliku egoisti Shui Taga. Shen Te vajab Shui Tad nagu valgus varju. Ta peab paratamatult viimaseks ümber kehastuma. Kurjus osutub headuse paratamatuks jätkuks. Isegi kohtus, kui pettus on juba ilmsiks tulnud, jääb Shen Te kindlaks, et Shui Ta tuleb säilitada:

«Esimene jumal: Ta jääb teie hulka — hea inimene!

Shen Te: Aga mul on onupoega vaja!»

Shui Ta kui Shen Te «surmavaenlane» ja «ainus sõber» on talle vajalik, sest muidu ei suuda ta ümbritseva tegelikkuse survele vastu seista. Selle paratamatusega nõustuvad isegi jumalad ja hakkavad vaidlema, kui tihti võib hea inimene kuri olla, et oma headust mitte kaotada.

«Esimene jumal: Mitte liiga tihti!

Shen Te: Vähemalt iga nädal.

Esimene jumal: Iga kuu, sellest piisab!»

Isegi jumalad, kelle maailmakontseptsioon rajaneb sellel, et inimesed täidaksid teatud hulga headuse käske, peavad tunnistama, et hea inimene peab mõnikord endasäilitamise nimel tegema kurja. Kas kord kuus või nädalas, see on juba kvantiteedi, mitte kvaliteedi küsimus.

Ja tõepoolest, võib-olla see ongi väljapääs? Inimene elab ümbritseva maailma ebatäiuslikkusele vaatamata headuse seaduste ja Shen Te põhimõtete järgi, ohverdab end inimestele. Inimesed kasutavad seda headust nagu ikka mõtlematult ja kannavad ahnitsevalt laiali kõik selle, mis altruist neile annab, ning ähvardavad tema enda heaolu. Siis muutubki altruist Shen Te mõistlikuks egoistiks (kehastub ümber Shui Taks) ja «tasakaalustab» olukorra. Põhimõtteliselt pole Shui Ta teiste inimeste abistamise vastu. Kuid seda abi tuleb anda «mõistlikul» alusel, mõistliku egoismi baasil ja «vastastikuse kasu» põhimõttel.

Näib, et kõik läheb korda. Shui Ta tasakaalustab Shen Ted. Abistaja saavutab heaolu ja vahendid abi laiendamiseks, abistatavad saavad tööd ja leiba. Kõik on korras.

Kuid mis väljapääs see siis õieti on? Tegelikult täiendab ju Shui Ta Shen Te «ebapraktilist» ja «ebamõistlikku» headust praktilise altruismiga (mõistliku egoismiga), mis paratamatult tasakaalustab süsteemi just nii, et see läheb läbiproovitud teele: tööline müüb oma tööd, omanik saab lisaprodukti endale.

Kõik osutub lihtsalt mingiks moraalseks modifikatsiooniks selles majandussüsteemis, kus tööjõud on samuti kaup ning kus lisaprodukti kasutatakse nii tootmise kui ka heategevuse laiendamiseks. Kui ulatuslikult seda heategevust ka ei arendata, ei muuda see printsiipiaalselt midagi. See ei likvideeri põhilist erinevust valitsevate omanike ja tööliste vahel.

Kainelt ning halastamatult analüüsib Brecht praktilise altruismi (mõistliku egoismi) moraalsüsteemi. Ta toob välja selle printsiibi väikekodanlikud juured, selles sisalduva väikeomaniku mentaliteedi. Lõppkokkuvõttes näitab Brecht tegelikult selle «praktilise» ja «mõistliku» Shen Te—Shui Ta süsteemi elulist ebatäiuslikkust. Selgub, et Shui Ta võib kõik Shen Te heateod oma praktilise tegevusega kiiresti olematuks muuta. Kodanliku praktitsismi kandja Shui Ta on niivõrd hirmuäratav, et kui ta ilmub Shen Te asemele ka ainult üks kord aastas, võib ta kõik Shen Te head algatused kurja ja «mõistliku» kasuahnusega maatasa teha.

«Mõistlik» egoism, kodanlik praktitsism, heategevus, praktiline altruism, kurja tasakaalustamine heaga ja hea tasakaalustamine halvaga — kõik need moraalsed ja asjakohased inimelu organiseerimise printsiibid on Brechtile vastuvõetamatud. Väljapääsu tuleb otsida mujalt. Brechti inimesekontseptsioon pole sugugi lootusetu

ega ebahumaanne. Brecht on kaine humanist. Ta usub, et lõpuks inimkond leiab õige tee «hea juurde». Näidend lõpeb värsiga, millel on sügav sümboolne tähendus:

«Hea lõpp peab leiduma,
peab, peab, peab!»

Maailma traagiliselt ebainimliku olukorra õnneliku lõpu nimel mõistab Brecht oma kaasaegseid halastamatult ja karmilt hukka.

Intellektualism teatris pole moehaigus, millele erinevad kunstnikud lõivu maksavad, vaid üks kaasaegse kunsti nõudeid, mis vajab teostamist ka laval. Muidugi ei maksa seda loomingulist maneeeri absolutiseerida näiteks psühholoogilise draama arvel ja talle üldist tähtsust omistada. Kuid ei või ka alahinnata stiihilise intellektualiseerimistendentsi tähtsust.

Ka J. Švartsi dramaturgia rajaneb intellektualismiprintsiibil, probleemi ratsionaalsel analüüsil. J. Švartsi näidendite maailm on niisama reaalne ja tinglik nagu B. Brechtil. Nii ühel kui teisel kaasneb intellektualism järjekindlalt realistliku kunstilise mõtte-laadiga ning selles erineb nende mõtteviis eksistentzialist A. Camus' omast.

Švarts seab nagu Brechtki oma kangelased eksperimentaalse-tesse olukordadesse. Švartsi dramaturgia iseärasus seisab selles, et need olukorrad on muinasjutulised. Näiteks algab näidend «Draakon» sellega, et kuulus rüütel Lancelot saabub linna, mida on juba 400 aastat julmalt ja ebaõiglaselt valitsenud kolmepäine koletis. Lancelot ilmub hetkel, mil peab toimuma üks Draakoni kõige julmemaid iga-aastasi aktsioone: ta tahab vägivaldselt endale naiseks võtta linna ilusaima neiu Elsa. Lancelot'le on iga-sugune vägivald inimese kallal orgaaniliselt talumatu ning ta on valmis tütarlast kaitsma. Ja ta tunneb kergendust, kui tutvub tütarlapsega ning see hakkab talle meeldima: nii on rüütlil kergem eba-õiglusega võitlusse astuda.

Kui lähteolukord on kirjeldatud, tutvustab Švarts meid probleemi sisuga. Selgub, et kõige hirmsam pole mitte Draakon ega tema julmus, vaid inimehingede laostumine ning elu moonutatud nägemine ja mõistmine selles ebainimlikus olukorras. Isegi Elsa õilis ja tark isa Charlemagne leiab, et Draakoni julm võimutsemine on paratamatu (ja isegi kasulik!). «Uskuge mind,» ütleb Charlemagne, «ainus viis draakonitest vabanemiseks on muretseda endale oma draakon.»⁹³

Kõik inimlikud suhted on Draakoni valitsuse all olevas linnas muutunud ebainimlikuks. Elsa peigmees Heinrich teeb õukonnas

⁹³ Siin ja edaspidi tsiteeritud raamatut J. Švarts, Alasti kuningas. Tallinn 1973.

karjääri, loovutades oma pruudi kolmepäisele koletisele. Linnas pole seadusi, vähimagi sõnakuulmatuse eest määratakse karmid karistused. Draakoni-vastaste tegude eest on kehtestatud kollektiivne vastutus ja rakendatakse pantvangide süsteemi: Heinrich annab Elsale teada, et Draakon on käskinud tal Lancelot' tappa, vastasel juhul hävitatakse kõik ta sõbratarid.

Linna elanikud on harjunud isegi mitteametlikes, isiklikes ja perekondlikes vestlustes kõnelema ametlikult, väljendades kroonulikku patriotismi ja vaimustatud truualamlikkust. Kui poeg küsib isalt, kuidas lõpeb homme Lancelot' lahing Draakoniga, vastab isa talle kroonuliku vaimustusega: «Saad aru, kallid laps, ma olen meie draakonisse siiralt kiindunud! Ma vannun sulle. Tea, kas me oleme nii lähedasteks saanud või? Mina, tead, noh, kuidas seda sulle nüüd öelda, olen valmis tema eest koguni oma elu andma. Jumala eest, see on sulatõsi, vajugu ma või siinsamas maa alla!» Draakoni poolt rõhutatud linlased on nii ära hirmutatud ja koletisega niivõrd kohanenud, et nad isegi ei taha, et Lancelot temaga võitleks. Draakon on nende hinged kõveraks käänanud, mürgitanud nende vere ja ähmastanud nägemise. Despotism on kõik linlased seesmiselt purustanud. Nad pakuvad Lancelot'le raha, et ta loobuks võitlemast. Inimhinged on hirmsasti muserdatud, kuid need on siiski inimesed, nende vastupanuvõime pole ammendatud, nende hinged pole surnud, nende eest tasub võidelda ja surra. Iseloomulik on Lancelot' ja Draakoni vaidlus, kus mõlemad pooled tunnetavad tegelikku olukorda, kuid suhtuvad sellesse erinevalt. Draakon arvab, et inimesed on sandiks tehtud, vastikud, haledad ja pole seepärast abi ära teeninud.

«Draakon: ... Minu mehed on väga koledad mehed. Säara-seid ei leia te kusagilt mujalt. Minu kätetöö. Mina drillisin nad välja.

Lancelot: Ja siiski on nad inimesed.

Draakon: Ainult väliselt.

Lancelot: Oh ei.

Draakon: Kui sa näeksid nende hingi, oi, sa lööksid kohe lõdisema... Sa laseksid isegi varvast. Ega mõtlekski santide pärast surra. Mina, mu armas, olen neist sandid teinud... Inimhing, mu kallid, on üpris visa. Raiud inimese pooleks, ja ta kärvab. Purustad ta hinge — ta muutub ainult kuulekamaks, ja see on kõik. Ei, niisuguseid hingi pole kuskil mujal. Üksnes minu linnas. Kätetud hinged, jalutud hinged, kurdid ja tummad hinged, aheldatud hinged, nuhihinged, nurjatud hinged... Mõranenud hinged, müüdavad hinged, läbipõlenud hinged, surnud hinged.»

Lancelot tajub ise ka, kui väga nood inimesed on rikutud, kuid ta on valmis nende eest andma oma elu. Ta ei pea neid lootuse-

tuks, parandamatuks. Tuleb vaid muuta nende elukorda, võita Draakon. Ja Lancelot astub julgelt võitlusse.

On huvitav, et A. Camus' Katk («Piiramiseseisukord») ja Švartsi Draakon on väliselt väga sarnased. Švartsil on Draakon «elatanud, kuid sõjameheliku rühiga tugev ja nooruslik heledapäine mees. Tal on püstjuuksed ja näol lai naeratus. Ta jämedavõitu käitumises on ometi midagi meeldivat. Ta on kõva kuulumisega.» Ka Camus'l on Katk sõjameheliku rühiga mees, kannab sõjaväemundrit, rinnal orden. Ning Draakon esitleb end peaaegu niisamuti kui Katk, proklameerides oma timukameelt ja rääkides hukkamistest vahetu ning naiivse loomulikkusega: «Ma olen hävitanud kaheksasada üheksa rüütli, üheksasada viis teadmata seisusest inimest, ühe purjus vanamehe, kaks hullumeelset, kaks naist — minu poolt väljavalitud tütarlapse ema ja tädid — ning ühe kaheteistkümnendaastase poisikese — samuti ühe tütarlapse venna. Peale selle olen hävitanud kuus armeed ja viis mässulist jõuku. Istuge, palun.» Camus'l peab Katk sellel teemal võimuleasaamise momendil terve «troonikõne».

Nii räägivad Camus ja Švarts ühest ja samast nähtusest — fašismist, sellest, kuidas fašismi ajal inimestega ümber käidi, ja fašismi eluprintsiipidest. Mõlemad kirjanikud kirjutavad intellektuaalses žanris, analüüsides neid huvitavat teemat loogiliselt. Sellest tuleneb kujude ühte tüüpi tinglikkus: luuakse kujud, mis esinevad kindla poliitilise, psühholoogilise või moraalse jõu funktsioonis, kujud, millest igaüks peab täielikult väljendama sotsiaalse probleemi üht tahku. Kuid sellega Camus' ja Švartsi intellektualismi sarnasus lõpebki ja algavad olulised erinevused.

B. Brecht («Arturo Ui lakkamatu tõus») ja J. Švarts («Draakon») analüüsivad satiirilisel kurjuse peamist allikat ja põhilist kandjat. Diktaatoreid tabavad naeruväljud. Kuid A. Camus'l püsib kurjuse peamine allikas ja kandja Katk väljaspool satiirilist analüüsi. Kurjus on tema meelest internatsionaalne, tunnetamatu ning elust printsiipiaalselt kõrvaldamatu nähtus. See on nagu katkupisik, mis teatud ajani elab elusolendite poorides, roiskveekanalites, rottide veres, et ühel selgel hommikul ilmuda päikeselistele tänavatele ja määrata linn surmale.

Camus' «Piiramiseseisukord» kätkeb omapärast modernistlikku romantismi, mis väidab, et kurjus on hävitamatu. Et aga nähtused, mis endas kurjust kannavad, on tunnetamatud, siis ei saa mingisugusest satiirilisest analüüsist juttugi olla. Maailma püütakse vaimselt hõlvata irratsionaalsuse abil, mis vastab kontseptsioonile, et inimkonna õnnetust ja häda põhjustavad nähtused on tunnetamatud. Kõige põhjuseks on see, mille kohta K. Marx ja F. Engels ütlesid, et inimesed ei oska juhtida oma suhteid, ning pole võime-

lised jõudma «paratamatuse riigist» «vabaduse riiki», ja isegi leidma teed väljakujunenud traagilise olukorra lõhkumiseks.

Ülemaailmsete probleemide intellektuaalne analüüs realistlikus kunstis ei jäta tähele panemata kurjuse allikat ja peamisi kandjaid. Kurjus paljastatakse, naerdakse välja ja uuritakse selle olemust, otsitakse teid temaga võitlemiseks. Kui Camus'i *Katk* eemaldub linnast, muutub see jälle tavakohaselt keskpäraseks, hallilt igapäevaseks, taastuvad endised vastuolud vaeste ja rikaste vahel, mõõdukate valitsejate ja ebamõõdukalt õigusetute vahel. *Katk* puhkes ja taandus nagu mingi stiihiline õnnetus, epideemia või sissetung. Švartsil on kogu probleem palju keerulisem: ta näeb, et Draakon on tunginud inimhingedesse ja püüab analüüsida ning avada Draakoni olemust tegelikkuses tema retrospektiivse peegelduse kaudu inimestes. Draakoni kõrvaldamine, võit tema üle lahingus ei otsusta veel midagi. Draakon istub linlaste argades, orjalikes südames. Tal on jälgendajaid, töö jätkajaid, pärijaid: Pürjermeister ja selle poeg Heinrich. Näidates viimaste olemust, omavahelisi suhteid, vaateid elule ja suhtumist teistesse inimestesse, uurib Švarts edasi Draakoni retrospektiivset peegeldust teistes tegelaskujudes, s. t. Draakonit ennast.

«Pürjermeister: ... Sul, mu armas, on mulle üks väike võlg tasuda.

Heinrich: Mis võlg, isa?

Pürjermeister: Sa ostsid minu kolm teenrit ära, et nad mu järele nuhiksid, minu pabereid loeksid ja nii edasi. On see õige?

Heinrich: Mis juttu sa nüüd ajad, isa?»

Siin avaneb draakonluse üks külg: inimsuhted laostuvad täielikult, tekivad tülid võimu pärast ja intrigaanlus, mis küünib enesehävitamiseni jne. Kõik need omadused antakse retrospektiivselt, peegeldades Draakoni olemust teistes tegelastes. See võte on intellektuaalsele näidendile iseloomulik. Nii näitab B. Brecht Galileid, lastes teistel tegelastel talle valgust heita ning uurides tema olemuse retrospektiivset peegeldust oma õpilastes ja tütres.

Seega erinevalt modernistlikust draamast ei tunnista sotsialistliku realismi meetodil loodud intellektuaalne draama tunnetamatuid nähtusi. Ta analüüsib julgelt ajastu kõige keerukamaid probleeme, näitab kurjuse olemust ning kritiseerib selle otseseid kandjaid. Modernistlik draama alustab maailma analüüsist, kuid libiseb irratsionalismi niipea, kui puudutab pahede allikaid. Seetõttu tema intellektuaalsus ähmastub ja kaob. Realistlik intellektuaalne draama säilitab oma võime kainelt analüüsida isegi maailma kõige raskemaid ja keerukamaid nähtusi, mille olemus on peidetud väga sügavale.

3. Teos kui kunstiline hüpotees

Nagu juba märgitud, ei püüa tänapäeva kunstnikud kujutada ainult tüüpilisi karaktereid tüüpilistes olukordades või tõepäraselt näidata inimolme üksikasju ja inimese sisemaailma psühholoogilisi varjundeid. Nad püüavad anda oma kontseptsiooni isiksuse, maailma seisundi ja ajaloolise progressi kui terviku kohta. Sellised globaalsed mõtisklused kogu ajaloo üle, püüd tungida inimkonna tulevikku on eriti tähtsad ulmekunstis. Tänapäeva antiintellektualism on üldse igasuguste prognooside ja tuleviku-uurimise vastu. Prantsuse kodanlik sotsioloog R. Aron kirjutab: «Ma ei tea, milleks kujuneb inimkonna tulevik, ja ma olen veendunud, et me ei või sellest midagi teada. Need, kes sellisele teadmisele pretendeerivad, on võltsijad. Muidugi võime loota tulevikule, mis vastab inimeste soovidele. Kuid me ei tohi oma lootuste täitmisel veendunud olla ja tohime veelgi vähem sisendada usku ajalooseadustesse või mõne partei (või klassi) tegevusse, mille eesmärgiks on nende lootuste teostamine.»

Ent kui eitada tuleviku kas või hüpoteetilise tunnetamise võimalikkust, siis tähendab see loobumist oleviku juhtivate tendentside tundmaõppimisest. Tulevik kasvab välja olevikust ja ulmekunsti olemus peitub selles, et kaasaega analüüsides projitseerida tema arenemise põhijooned tulevikku.

Ulmekunst on valdkond, kus kunstniku loomefantaasia vabadus on maksimaalne. See žanr võimaldab esitada filosoofilisi hüpoteese inimkonna tuleviku kohta, tehnika ja ühiskonna progressi mitmesuguste aspektide suhtes ning selle võimalike tagajärgede ja tulemuste kohta. Ulmekunstist saab eksperimentaalne laboratoorium, kus olevikku uuritakse tema juhttendentside ja tulevikku tema allikate kaudu. XX sajandi iseärasuseks on see, et ajalooline areng, sealhulgas ka teaduse ja tehnika areng on kolossaalselt kiirenenud ning on kasvanud inimese võim looduse üle. See muudab veelgi aktuaalsemaks probleemi, kuidas inimestel tuleks valitseda iseendid ja omavahelisi suhteid. Praegu toimivad ühe inim põlve poole elu jooksul sündmused nii intensiivselt, et igal teisel ajastul oleks neist küllaga jätkunud viiele-kuuetele põlvkonnale. Üksainus põlvkond saab näha kindla ajaloolise aktsiooni algust ning isegi selle tagajärgi ja lõpptulemusi. See loob soodsa pinna kontseptuaalsele ja filosoofilisele mõtteviisile kirjanduses ning eriti ulmekirjanduse arenemisele.

Poola ulmekirjaniku S. Lemi loomingus astub tulevik meie ette koos oma saavutuste ja ohtudega.

Esimene oht on selles, et käputäis inimesi haarab enda kätte võimu looduse üle. Tolle võimu on inimkond saavutanud oma pari-

mate poegade pikkade otsingute viljana. Hõivanud selle võimu, hakkavad ühed inimesed valitsema teiste üle ja luuakse (fašistlikku tüüpi) süsteem, mille olemus on purustav ja ebahumaanne ning ähvardab inimest kui isiksust. Teiste sõnadega, esmane oht on inimkonna ülimalt halb käekäik võõrandumise tagajärjel.

Teiseks inimkonna tuleviku ohuks on Lemi arvates ülim heaolu, mis tuleneb tehnika arengust. Tehnika areng võtab inimeselt vajaduse kõrgemate moraalseste väärtuste järele.

B. Brechtil on «Galilei elus» stseen, kus kujutatakse teadlase tagasitulekut inkvisitsiooni keldritest pärast lahtiütlemist oma õpetusest. Üks Galilei õpilastest, teada saanud, et teadlane reetis enda ja oma tõe, hüüab: «Õnnetu on see maa, kellel ei ole kangelasi!» Sellele aforismile vastab Galilei paradoksiga: «...Õnnetu on see maa, kes kangelasi vajab.»

Nagu mõttes seda vaieldust jätkates, kinnitab Lem, et õnnetu on inimkond, kui ta ei vaja kangelasi. Tema arvates areneb tehnika nii tormiliselt, et inimene, mida ta ka ette ei võtaks, on väljaspool igasugust ohtu. Mis juhtub siis, kui tuleviku-maailmas pole kangelaslikkust, eneseohverdamist, üllameelsust, kui täiuslik tehnika võtab inimeselt igasuguse riski? Kirjanik vastab, et sel juhul langeb inimkonna moraalne tase ja inimesed hakkavad elama igavat, hästi kindlustatud ja tehnika poolt teenindatavat väikekodanlase-elu.

Kaasaegse kirjanduse püüd maailma põhiküsimusi intellektuaalselt analüüsida ei hõlma kahjuks mitmeidki olulisi probleeme. Nii jäävad uurimata mõned aktuaalsed moraali ja ühiskonda puudutavad küsimused. Pole selge, milliseid teid kasutada, et vägivaldaga või vägivaldaga vastupanu osutada või milline on eesmärkide ja vahendite vahetamine võitluses hüve, tõe ning ühiskonna progressi eest.

Viimane probleem on eriti aktuaalne. Sellel on oma Skylla ja Charybdis, s. t. omad hukutavad äärmused. Esimene äärmus: eesmärk pühendab abinõu; teine: abinõu peab täpselt vastama eesmärgile.

Esimesel juhul hävib eesmärk selle eest võitlemise ja selle saavutamise käigus. Teisel juhul on tegemist moraalse liigkarskusega, mis põhjustab tegevusetust. Seda probleemi uurides võib kirjandus kunstiliste vahenditega leida õige mõõdu eesmärgi ja vahendite omavahelises seoses.

Ilmselt peavad vahendid eesmärgile vastama niisugusel määral, et nende loov külg ületaks mitmekordselt purustava toime. Eesmärgi ja vahendi vastastikuse seose mõõduks on inimesiksus, tema vaimne rikastumine, arenemine. Seepärast peabki kunst selle probleemi käsitlese andma omapoolse panuse.

Eespool on märgitud, et ei tohi absolutiseerida ei teadvust ega alateadvust. Mõlemad äärmused on võrdselt ohtlikud.

R. Bradbury fantastilises jutustuses «451° Fahrenheiti» kujutatakse alateadvuse absolutiseerimist ja ühiskonna järjekindlat deideologiseerimist. Deideologiseerimisel rajanevas ühiskonnas eksisteerivad tingimata erilised «tuletõrjekomandod», kes aega viitmata põletavad iga raamatu. Selliselt organiseeritud ühiskonna ainuvõimalikuks tagajärjeks on vaimne degradeerumine. Kuid niisama hirmus on ka katse luua «puhta mõistuse» riiki. Seda sotsiaalse arengu võimalust käsitletakse Godard'i antiutoopilises filmis «Alphaville». Puhta mõistuse printsiibile rajatud ühiskonnas on keelatud kõik «ebaloogiline», nagu pisarad, tunded, luuletused, armastus. Ühiskonda juhib küberneetiline masin $\alpha=60$. See on täiuslik elektromehhaaniline aju, millel puuduvad igasugused tunded ja mis tunnistab ainult üht elulist kriteeriumi: vahetut praktilist kasu. Niisugune ühiskond muutub totalitaarseks süsteemiks, mis võtab inimeselt individuaalsuse, hävitab tema kui isiksuse.

Seega on elus ohtlikud mõlemad äärmused (alateadvuse absolutiseerimine ja ratsionalism). Kunstis aga sünnitab ratsionalism meeldejäädavaid ja omapäraseid teoseid.

Intellektualism on kujundilise mõtlemise teatud vorm, millel on omad eesmärgid, vormid ja stiil: ülemaailmsete probleemide analüüs, subjektiivse alge osatähtsuse suurendamine, eksperimentaalsed olukorrad, kindla funktsiooniga logiseeritud karakterid, mis tegelaskujudena esitavad autori mõtteid, tinglikkus.

Ei maksa mõelda, et intellektualism on kunsti positiivne või negatiivne omadus. Iseenesest pole see ei progressiivne ega reaktiivne, sest see on niisugune mõtlemisvorm, mis võib endasse mahutada erinevat ideoloogiat. Nõukogude kirjanduse intellektuaalset vormi täidab sotsialistlik, humanistlik ideeline sisu.

*

Kujund on spetsiifiline vorm, milles peegeldub ja väljendub esteetiline suhtumine tegelikkusesse. Ta kinnitab inimese kunstilise tegevuse ja sisaldab palju tunnetuslikku informatsiooni maailmast. Oma olemuselt on kunstiline kujund metafooriline. Nähtuste elulisi rikkusi avab ta nende vastandamise ja võrdlemise teel. Kunstilisel kujundil on sisemise arengu loogika, talle on omane isearenemine. Ta kujutab endast üksiku ja üldise, tunde ja mõtte, objektiivse ja subjektiivse, ratsionaalse ja mõttest üleulatava ühtsust. Kujund annab kunstilise maailmakontseptsiooni. Kunstilise kujundi ehitusmaterjaliks on tegelikkus, loovisiksus ise. Kujund on originaalne ja kordumatu ning realistlikus kunstis esteetiliselt rikas ja mitmetahuline.

· ESTEETIKA kui teadus kujundilisest mõtlemisest



I. KUNSTIMEETODI OLEMUS

● 1. Teadus, kunst ja fakt

Kunsti objekt, eesmärk, sisu, vorm ja meetod on spetsiifilised. Nii kunstnik kui ka teadlane toetuvad teatud olulisele faktilisele materjalile, kuid nad suhtuvad sellesse erinevalt. Teadlase jaoks on fakt püha ning sellest kõrvalekaldumine tähendab võltsimist, kuid kunstnik ei pea rangelt faktist kinni hoidma.

Näiteks kui ajaloolane väidaks, et streletsid hukati Punasel väljakul, siis ta moonutaks tõde. (See leidis aset peamiselt Tšornoje Boloto väljakul). Kuid Surikov, kes selle ajaloosündmuse kõiki detaile väga hästi teadis, on maali «Streletside hukkamise hommik» tegevuskoha üle kandnud Punasele väljakule. Miks? Lõuendil on kujutatud teravat ja pingelist momenti Vene ühiskonna elus, mil on kokku põrganud kaks leppimatut jõudu: võimsa riigi rajaja Peeter I ja streletsid, inimesed rahva hulgast, kelle higi ja verega see riik on loodud. Surikovi ei huvita, millist osa etendasid siin bojaarid, kes petsid streletse ja kasutasid neid oma huvides. Kunstnik vastandab vahetult tsaari ja rahva. Vaataja näeb inim-

suhete keerukat läbipõimumist, võitlust karakterite vahel, kes asuvad sotsiaalse vastuolu erinevatel poolustel. Progress pole absoluutne. Tsentraliseerimine ja ühtse riigi loomine on progress, kuid ühtlasi toob see rahvale uusi hädasid. Lõuendil torkavad meile silma Peeter ja küünalt käeshoidev strelets, kelle poos väljendab vihkamist. Nende vahele mahub terve gamma psühholoogilisi varjundeid: siin on sõdurid, hukkamisele viidav, surmahirmust murtud strelets ning nutvad naised. Kuid meie pilku köidavad tahtmatult kaks peamist kuju: tsaar ja vihkav ning alistamatu strelets. Nende pilgud kohtuvad. Riiki ja tsentraliseerimist kehastava Peetri selja taga kõrgub Kreml, mis võimsana ja rangena sümboliseerib Venemaa ühendamise ideed. Naiste ja talumeeste selja taga kerkib kummaline, muinasjutuline Vassili Öndsä kirik, mis on Venemaa ühendamise elav, folkloorne, rahvalik sümbol. Punane väljak «dekoratsioonina» aitab kunstnikul sügavamalt ning eredamalt näidata rahva ja riigi kokkupõrget Peetri-ajastu keerukas olukorras. Kunstnik on konkreetsest faktist veidi kõrvale kaldunud, kandes tegevuskoha üle Tšornoje Bolotolt otse Moskva südamesse. Kuid ta pole kõrvale kaldunud kunstitõest ning väljendab ajaloo-sündmuste mõtet kujundite kaudu.

Kunst suhtub faktisse teisiti kui teadus ning selles avalduvad kunstimeetodi olulised spetsiifilised iseärasused ja selle erinevus teaduslikust meetodist.

● 2. Vaidlused loomingumeetodi ümber

/ Kunstimeetodi (loomingumeetodi) kategooria on üks nooremaid esteetikas. Nõukogude kriitikas tekkis see 20-ndate aastate lõpul ja 30-ndate aastate algul. Sel perioodil väitsid RAPP-i esindajad, et kunstis on vajalik dialektilise materialismi meetod. Nad kandsid filosoofilise meetodi otseselt üle kunstiloomingu valdkonda. Kuid see oli lihtsustamine: ei arvestatud kunsti spetsiifikat. Vaidluste käigus tekkis uus mõiste — kunstimeetod. Ei Platon, Aristoteles, Hegel, Belinski ega Tšernõševski pole sellist mõistet kasutanud. Ja «esteetika» termingi on pärit alles XVIII sajandist, selle võttis kasutusele teisejärguline saksa filosoof Baumgarten. Kuid keegi ei eita, et esteetika eksisteeris ka varem. Kui me ainult seepärast kahtleksime, kas kunstimeetod minevikus eksisteeris, et nimetus ise ilmus alles XX sajandil, sarnaneksime Molière'i kangelasega, kes kaotas ootamatusest pea, kui sai teada, et on kogu elu kõnelnud proosas.

Aristoteles eristas kolme tüüpi «mimeesi» kunstis: tegelikkuse

jäljendamine sellisena, nagu ta on, sellisena, nagu temast paljud mõtlevad või räägivad, ja sellisena, nagu ta peaks olema. Tegelikult ongi siin jutt loomingu erinevatest meetoditest, kuigi mõistet «kunstimeetod» veel pole.

R. Descartes esitas oma filosoofilises traktaadis «Arutlused meetodist» (1637. a.) ratsionalismi printsiibid: teadmiste range süstematiseerimine, inimeste kogu tunnetuslikku tegevust reguleerivate kaanonite ja reeglite väljatöötamine. Nendele printsiipidele tugines klassitsistliku kunsti meetod.

Esteetilise mõtte ajaloos pole kunstimeetodi mõiste uus. Vaevalt, et Zola oleks kogemata kirjutanud eksperimentaalsest meetodist kunstis. Ja kas ei esine kunstimeetodi mõiste Belinski mõtetes «naturaalsest koolkonnast» ja Tšernõševski arvamustes «kriitilise suuna» kohta vene kirjanduses?

Mis on siis kunstimeetod? Selle probleemi ümber käivad kaasa aja teaduses suured vaidlused. Ühed teadlased peavad kunstimeetodit kunstivõtete ja vahendite kogusummaks. Teised näevad meetodis neid esteetilisi printsiipe, mis on aluseks kunsti ja tegelikkuse vahekorrale. Kolmandad peavad meetodiks üldiste maailmavaatelist ja ideoloogiliste printsiipide süsteemi. Vaatleme neid definitsioone.

Kas võib taandada meetodi võtete ja vahendite kogusummale? Ühed ja samad vahendid teenivad ju erinevaid kunste, erinevaid meetodeid. Näiteks komöödias paljastavad satiirilised tegelaskujud iseend ja üksteist, esinevad komöödialikud kontrastid, kalambuurid, teravmeelsused jne. See vahendite kogum on teeninud edukalt nii klassitsismi kui ka kriitilist realismi. Peale selle on igal žanril omad võtted ja vahendid. Sellest ei järeldu aga sugugi, et näiteks V. Majakovski toetus oma satiiriliste teoste loomisel ühele meetodile, lüürikas aga teisele. Alludes erinevatele kunstimeetoditele, võivad ühed ja samad vahendid kaasa aidata kõige erinevamate ideelite ja esteetiliste ülesannete lahendamisele. Seetõttu on ebaõige taandada kunstimeetod kunstivõtete ja vahendite süsteemile.

Võrdselt ekslik on ka loomingumetodi samastamine kunsti esteetilise suhtumisega tegelikkusesse. Ühe ja sama meetodi raames võib kunstniku esteetiline suhtumine maailma rajaneda erinevatel printsiipidel. Nii pidasid romantismi ühed teoreetikud ja praktikud kunsti kunstniku sisemaailma peegelduseks, teised nägid kunstis romantilise irooniaprintsiibi väljendust (skeptiliselt eitav suhtumine kaasaega), kolmandatele tähendas kunst mineviku idealiseerimist, tuleviku etteaimamist või soovitava kujutamist. Kõik nad kasutasid üht ja sama kunstimeetodit — romantismi.

Teisest küljest võivad erinevate kunstimeetodite esindajail tegelikkusesse esteetilise suhtumise printsiibid kokku langeda. Nii olid saksa romantikud Tieck ja Novalis tegelikult selle poolt, et asendada reaalsus poeedi subjektiivse fantaasiaga, nad tunnistasid vaid seda kunsti, mis tungib «nähtava maailma piiri taha». Need printsiibid on lähedased ka sentimentalismi esindajatele. N. Karamzin kirjutas, et luule peab tegelema ainult kauniga ning vältima madalat tõelisust. Ta viitas sentimentalismi esindaja J. J. Rousseau arvamusel. Viimane ütleb: «Kaunis on ainult see, mida tegelikkuses ei ole. Ja mis sellest? Kui ilu meie eest igavesti kerge varjuna põgeneb, siis saagu ta meie omaks kas või kujutluseski, järgnegem talle magusate unistuste maailma, petkem ennast ja neid, kes on pettust väärt. Poeedil on kaks elu, kaks maailma. Kui tal tõelises maailmas igav ja ebameeldiv on, läheb ta kujutluste maailma ja elab seal oma maitse ja südame järgi, nagu vaga muhameedlane paradiisis oma seitsme kaunitariga.»¹ Uhtlasi kasutavad romantism ja sentimentalism erinevaid kunstimeetodeid: esimene peab peamiseks esteetiliseks omaduseks ülevat, teine liigutavat.

Kunstimeetodi olemuse taandamine üldistele ideoloogilistele seisukohtadele või kirjaniku maailmavaatele tähendaks probleemi lihtsustamist. Kunsti sellisel käsitlemisel oleks raske mõista näiteks Balzaci, Dostojevski või Picasso loomingu iseärasusi.

Kunstimeetodite mitmekesisust (klassitsism, sentimentalism, romantism, kriitiline realism jt.) ei saa ära mahutada kahe vastandliku filosoofilise maailmavaate (materialismi ja idealismi) või vastandlike (reaktsiooniliste või progressiivsete) poliitiliste vaadete raamidesse. Kunstimeetodit tuleb käsitleda lähtudes tema tegelikust esteetilisest olemusest.

On palju vaieldud maailmavaate ja meetodi omavahelise suhte üle. Kolmekümnendate aastate lõpul oli eriti äge diskussioon nn. «tänu»- ja «kiuste»-rühmituse vahel. Esimese rühma esindajad väitsid, et kunstnik loob tänu maailmavaatele, teised kinnitasid, et maailmavaate kiuste. Poleemikas osutus keskseks kahe ideaalse nähtuse — maailmavaate ja meetodi vahekorra küsimus, kuigi põhiprobleemiks oleks pidanud olema «meetod ja tegelikkus».

Ja ikkagi oli see diskussioon kasulik. Tema käigus tekkis hulk kasulikke mõtteid maailmavaate ja meetodi seosest ning selle keerukusest ja vahendatusest. Kuid neid küsimusi ei saa täielikult lahendada, kui kunstimeetodi enda loomus pole välja selgitatud. Kui kõnelda ainult maailmavaate ja meetodi vahekorra ning tegelikkuse määravast osast mööda minna, siis tähendab see loomingu-

¹ Vt. Б. Мейлах, Пушкин и русский романтизм. М.-Л. 1937, lk. 138—139.

- meetodi spetsiifika unustamist ja kunstniku muutmist ainult illustreerijaks. Kunstimeetodit tuleb seletada, arvestades tema tekkimisprotsessis esinevat objektiivsuse ja subjektiivsuse dialektikat ning ei tohi kõike taandada puhtsubjektiivsetele faktoritele.

● 3. Meetod ja tegelikkus

Enne kui kunstimeetodit defineerida, tuleks loomulikult vastata küsimusele: mida meetod endast üldse kujutab?

Meetodi mõistmise lähtepunktiks võib olla F. Engelsi poolt antud dialektika definitsioon. F. Engels kirjutas vanas eessõnas «Anti-Dühringile»: «Kuid just dialektika on tänapäeva loodusteadusele tähtsaim mõtlemisvorm, sest ainult tema on analoon ja seega meetod, mis seletab looduses toimuvaid arenemisprotsesse, looduse üldisi seoseid ja üleminekuid ühelt uurimisalalt teisele.»² Selles definitsioonis esineb meetod tegelikkuse analoogina, esineb mõtlemisvormina, mis kordab oma objekti seaduspärasusi.

Hegel pidas meetodiks terviku avamise protsessi, sisu oluliste momentide tundmist. Meetod on kindla sisu hing, on tema oluline seesmine vorm; meetod esitab sisu tema arengus, tõstes esile selle olulised momendid.

Meetod on mõtlemisviis. Filosoofias esineb metafüüsiline ja dialektiline meetod, teaduses analüüsiv ja sünteesiv, deduktiivne ja induktiivne meetod, kunstis kasutatav meetod on kujundilise mõtlemise teatud viis.

Meetod on küll tunnetamisvahendiks, kuid kujuneb tunnetusprotsessis ka ise. Kui objekt on täiesti tundmatu, siis me tunnetame teda, kasutades tema analoogiat sarnaste objektidega.

Meetod on kõige üldisemate mõtlemisvormide kogum, mis on teadvuses välja kujunenud maailma tunnetamise protsessis selle sisu üldiste joonte paljukordsel kordumisel. Tegelikkusega adekvaatse mõtlemise puhul peegelduvad mõtlemisviisis tunnetusobjekti kõige üldisemad jooned ja seaduspärasused. Seetõttu on meetod objektiivne.

Kunsti objekt ei kajastu kunstiloomingus peegelpildina. Seetõttu on meetod kokkuvõttes kunsti sisu analoog, s. o. sellise objekti analoog, mida on juba tajutud, nähtud läbi maailmavaate prisma ning kunstiliselt töödeldud ja omandatud.

Kunst hõlvab maailma esteetilist rikkust, ta jäädvustab nähtuste

² F. Engels, Anti-Dühring. Tallinn 1954, lk. 291.

ühiskondlikku väärtust, mis sõltub inimese praktilise tegevuse arengust.

Elu oma esteetilise rikkusega peegeldub kunstis ja muutub selle sisuks. Sisu olulisemad momendid kristalliseeruvad kujundilise mõtlemise püsivateks vormideks. Nii ei sünni kunstimeetod mitte kunstliku konstrueerimise tulemusena, vaid loomeprotsessis endas. Esteetika üldistab kunsti sisu kõige olulisemaid jooni, eraldab välja kunstimeetodi ja annab selle teadusliku formuleeringu ning loetleb objektiivseid nõudeid, mida meetod kunstnikule esitab. Kunsti objekt, sisu ja meetod on ajalooliselt muutuvad.

Uus kunstimeetod ilmub iga kord, kui tegelikkuse esteetiline rikkus ühiskondlikus praktikas toimunud murrangu tõttu muutub ja kui väärtusi ümber hinnatakse.*

Ent kuidas saavad ühel ja samal ajastul tekkida erinevad kunstimeetodid? Nii eksisteerivad XX sajandil romantism, modernism, kriitiline realism ja sotsialistlik realism, mis on kvalitatiivselt uus, kõrgem etapp kunsti arengus.

See mitmekülsus seletub asjaoluga, et ühiskondlikus praktikas esinevad erinevad kihid ja valdkonnad ning et kunstnikel on erinev maailmavaade. Maailmavaade on kunstimeetodi kujunemisel oluline faktor. Temast sõltub see, missugusel määral ja viisil on meetod analoogiline oma objektiga (tegelikkuse esteetilise rikkusega). Et kunsti objekti põhilised iseärasused kujundilise mõtlemise vormides selgelt ja tõepäraselt korduksid, et loomingumeetod maailma esteetilist rikkust moonutamata edasi annaks, on tarvis, et kunstniku teadvus oleks vastavalt arenenud.

Kunstimeetod on kunsti objekti aktiivse peegeldamise tulemus. Maailmavaade on vahendajaks kunsti objekti ja meetodi, tegelikkuse ja kunstniku mõtlemisviisi vahel. Teiste sõnadega kordab meetod kunsti objekti neid iseärasusi, mis kuuluvad oluliste momentidena kunsti sisusse ja mida kirjanik näeb läbi oma maailmavaate prisma. Seetõttu võivadki ühel ja samal ajastul tekkida erinevad meetodid.

Fakt, et Balzaci realism saavutas võidu tema poliitilise maailmavaate, tema legitimistlike vaadete üle, pole ainuüksi kunstile spetsiifiline. Taolisi nähtusi on esinenud ka teaduses.

Võrreldes Descartes'i aegse füüsikaga on kaasaegse füüsika objekt muutunud. Mineviku füüsika võis areneda metafüüsilist meetodit kasutades. Kaasaegne füüsika, mis tungib aatomi sisse, ei saa metafüüsilisele mõtlemisele toetudes edasi areneda. Pole juhuslik, et suured füüsikud (näiteks Einstein) on oma teaduslikus tegevuses tõelised materialistid ja dialektikud.

Nii on ka bioloogias. Darwini evolutsiooniteooria on oma olemuselt dialektiline, kuigi Darwin ise ei olnud dialektiline materialist.

Need näited kõnelevad veel kord sellest, et tegelikkus on teadusliku meetodi ja kunstimeetodi suhtes primaarne.

Kaasaegses füüsikas on metafüüsika teadusliku meetodina viljatu. Antiikaja muutides kasutatud mõtlemisvormid osutusid trüki- masina ja püssirohu ajastu kunstis kõlbmatuteks. Klassitsism ei suudaks kunstiliselt mõtestada XX sajandit tema sõdade, revolutsioonide, küberneetika, aatomi- ja kosmosetehnikaga; tema ühiskondlike nähtuste ja vastuolude kolossaalse pingega... Ajastu esitab kunstilisele mõtlemisviisile omad nõudmised.

II. KUNSTIKONTSEPTSIOONE XX SAJANDIL

1. Eksistentsialism

Kunstis antav inimese- ja maailmakontseptsioon oleneb nii ajaloolisest tegelikkusest, kust kunstnik elulist materjali ammutab, kui ka kunstniku maailmavaatest ja tema kunstimeetodist. See seisukoht on rakendatav ka eksistentsialistlikule kunstivoolule, millel on oma meetod ning oma filosoofia maailma ja inimese kohta. Eksistentsialism kui kunstiline mõtlemisviis toetub kontseptsioonile elu absurdsusest. Kõige täielikumalt väljendub see A. Camus' loomingus.

Camus' romaanis «Katk» on kummaline tegelane Cottard, keda röömustavad linnale osakssaanud hädad ja õnnetused. Paneb imestama, kuidas võib kedagi vaimustada katk, mille läbi hukuvad tema kaaslinlased ja mille eest ta ka ise kaitstud pole. Ilmneb, et Cottard'i vastu tunneb millegipärast huvi politsei ning kui epideemiat poleks puhkenud, oleks Cottard juba arreteeritud ja kohtu alla antud. Üleüldine häda juhib pimedas riigimasina kõrvale tema monotoonsest kohustuslikust tööst ning päästab Cottard'i tema kohal lasuvast hädahust. Cottard'i jälgivad juba mingisugused näota, nimeta ja kindlate tunnusmärkideta inimesed. Filosoofilise romaani täiesti reaalsesse konteksti — katku poolt piiratud linna tungivad irreaalsed olendid. Nad jälitavad õnnetut kui fantoomid, mis pole loodud inimeste, vaid mingisuguste müstiliste sealpoolsete jõudude poolt. Tekib mingisugune tsitaaditaoline kujund. Camus lülitab romaani terve kunstilise mõtete süsteemi teisest teosest.

Pole tarvis olla suur kirjanduse tundja, et eksimatult määrata aadress, kuhu Camus meid suunab. Jutt on Kafka romaanist «Protsess». Nii Kafka kui ka Camus väljendavad tagaaetava inimese kujundi kaudu mõtet, et inimene on kaitsetu bürokraatlike institutsioonide ees, mis on küll inimeste poolt loodud, kuid nende kontrolli alt väljunud. Inimene on ilmetule organisatsioonile ohvriks toodud, ta on inimliku sisuta normide ja reeglite «Prokrustese sängi» surutud. Ühiskondlikku korda kehastavad jõud on muutunud omavoli pimedaks, tujukaks ja rumalaks jõududeks. Inimene on selle jõu ees abitu ja jõuetu ning isegi halastamatu katk on sellest parem. Katk on tagakiusatava ja tagaaetava inimese liitlane. Katk on pahe, kuid kehtiva korra ebainimlikud abstraktsed jõud on mitu korda hullemad. Cottard'i kaudu, kes eelistab katku jälitamisele

abstraktsete jõudude poolt, püüdis Camus lahti mõtestada lähemat minevikku, sest nimelt «Protsessi» ja «Katku» valmimise vahelisse aega langeb fašismi raskete aastate must vari. Just fašistlikus riigis avaldus eriti tugevalt inimese kaitsetus temale vaenuliku ebainimliku korra jõudude ees.

Ent miks lülitub Kafka sümbolne kujundite süsteem orgaaniliselt Camus' «Katku», mille filosoofiline ja ratsionalistlik maneer on Kafkale näiliselt võõras. Miks Kafka ei löhu Camus' stiili? Seetõttu, et Kafka juurest kulgeb järjepidevus Camus' juurde. Kafka looming on eksistentsialismi kunstiliseks lätteks, nii nagu tema filosoofia alguseks tuleb pidada XIX sajandi taani filosoofi Kierkegaardi vaateid.

Nagu teada, avaldub nähtus oma alglätte juures kõige puhtamal kujul. Eksistentsialistliku inimesekontseptsiooni peamisi jooni võib ilmekalt näha Kafka novellis «Jahimees Gracchus». Kafka kujutab Gracchust «rippuvana» olemise ja mitteolemise vahel. Ta pole elus ega surnud, ta pole ei seal- ega siinpoolses maailmas — ta «eksisteerib». «Ma elasin kergelt ja kergelt surin». «Minu surmalootsik eksis õigelt kursilt — ei tea, kas oli tüürimees minu kaunist kodumaad vaatlema jäänud või keeras ta rooli hajameelsusest teisale, ei tea miks, tean vaid, et jäin maale ja minu lootsik ujub sellest ajast maistes vetes. Elada tahtsin ma ainult oma kodumägedes, kuid pärast surma rändan mööda tervet ilma.»³ Gracchus rändab poolteist tuhat aastat pärast oma surma vanas roolita lootsikus «... aetuna tuulest, mis puhub surma kõige sügavamatest sfääridest». Kord sadamas külastab jahimeest külaline, kes palub: «Jutusta mulle alguses lühidalt, kuid seotult, mis sinuga juhtus... heameelega tahaksin sinust midagi sidusat teada saada.» Selle peale vastab Gracchus: «Ah seotult! See on ju vana lugu. Kõik raamatud on seda täis. Kõikides koolides joonistavad õpetajad selle tahvlile. Sellest unistab ema juba siis, kui laps rinda imeb. Sellest sosistatakse embuses. Sõdurid laulavad sellest marssides. Papp jutlustab sellest kirikus. Kroonikakirjutajad oma mungakongis vahivad möödunud ammuli sui ja kirjeldavad seda lõpmatuseni. See on trükitud lehes ja rahvas annab seda käest kätte. Leiutati telegraaf, et see kiiresti üle maailma lendaks. Seda kaevatakse välja koos vanade linnadega. Lift viib ta kõrgele pilvelõhkuja katuse alla. Raudteel reisijad kuulutavad seda läbi akende riikides, kust nad läbi sõidavad. Kuid veel varem sõidid selle pärast metslased. Seda võib lugeda tähtedest ja järved näitavad selle peegelpilti. Ojad toovad seda mägedest, lumi kannab ta uuesti laiali. Aga sina, inimene, küsid minult, milline on seos.»

³ Ф. Кафка, Роман, новеллы, притчи. М. 1965, lk. 532, 533.

On tähelepanuväärne, et Gracchus ironiseerib selle üle, et üldse katset tehakse elus mõistuse abil mingeid seoseid leida ja nendest seotult kõnelda. «Ah seotult! See on ju vana lugu!» hüüatab ta. Selliselt seoste üle ironiseerides programmeeritakse inimese tege-likkusesse suhtumise erilisi printsiipe ja erilist tüüpi kirjandust. Viimane ei toetu traditsioonilistele süželistele seostele, vaid üksikute lõhestatud, tegelikkusest lahtirebitud mõtete, sündmuste ja iseloomude voolule, mis jäävadki kunstniku poolt mõistmata ja tunnetamata.

Shakespeare'i Hamlet tunnetas traagiliselt, et aegade seos on katkenud. Kafka kanglane tõstab mässu igasuguse seose, isegi seostatud mõtete vastu. Eksistentsialismile on üsna iseloomulik, et vaadeldakse ruumi ja aja katkemise probleemi, väidetakse, et harmoonia on maailmale võõras ja selles valitseb printsiipaalne kaos.

Gracchus on vaba maailmast, tema muredest ja erutustest. Miski ei seo teda eluga, sest ta on juba surnud, samuti mitte surmaga, sest see on juba seljataha jäänud. Ta on vaba paradiisi õndsusest ja põrgupiinadest, sest ta ei satu kunagi sealpoolsesse maailma. Gracchus on kõigest vaba ja selles suhtes on ta eksistentsialistliku inimese ideaal. Kuigi Gracchus kannab endas maailma kogu ajalugu, on ta maailmale võõras. («Missugustest asjadest ka ei räägitaks, sind nende seas ei ole, maailm läheb oma teed.») Gracchuse ja maailma teed ei ristu. Juba siin on märgata seda egotsentriliselt endassesulgunud inimese kontseptsiooni, mille järgi inimesel pole mitte mingit väljapääsu ellu, inimeste ja inimekonna juurde. Ühiskond, maailm, tegelikkus ja Gracchus on paralleelsed tasapinnad, mis kunagi ei lõiku või on kord lõpmata kaugel lõikunud, et enam mitte kunagi kohtuda.

Eksistentsialism väidab, et inimesed on läbinähtamatud, nad on printsiipiaalselt üksildased ja endasse sulgunud. Nad on määratud üksteist mitte mõistma. Iga inimene on terve maailm. Kuid need maailmad ei ole seotud. Nad asetsevad erinevatel tasapindadel.

Inimeste suhtlemine võib kasulik olla, kuid see haarab ainult välist külge, ei lähe sügavuti ega puuduta olemust. Seetõttu suhtlemine ei rikasta inimesi, ei päästa neid eraklikkusest ega too neile õnne. Selline on eksistentsialistide kontseptsioon maailma ja inimeste kohta.

Maailmast vaba Gracchus on printsiipiaalselt eraklik. Ta on eksistentsialismi ideaalne kanglane, kes kehastab kõige täiuslikumalt elu ja surma vahelist nn. piirsituatsiooni, kus inimene võib oma olemust avaldada, või õigemini seda paotada.

Eksistentsialistide arvates viibivad inimesed selles «piirsituat-

sioonis» vaid ühe hetke (tavaliselt enne surma) ning siis ühinevad nad üldisega ja avavad oma olemuse. Gracchus on aga tervenisti üldise kehas. Ta on maailmast täiesti lahti ütelnud, ta esindab eksisteerimise kõrgeimat avaldust, millest kaob vastuolu subjekti ja objekti vahel, «mina» ja tegelikkuse, elu ja surma vahel. Gracchus kehas «eksisteerimise» ideed, mis vastandatakse elavale elule ja reaalsele maailmale.

Miks tekib eksistentsialistidel siiski eksisteerimise probleem? Millised on nende maailma- ja inimesekontseptsiooni filosoofilised lähtealused? Ühiskonna arenemisel on vaimne töö juba ammu eraldunud füüsilisest, mis on omakorda viinud teooria eraldumisele praktikast. Nii tuli juba Descartes'il oma eksisteerimist spetsiaalselt mõtlamise abil põhjendada: «Ma mõtlen, järelikult eksisteerin!» Descartes'il põhines eksisteerimise tõestus mõtlamise faktil. Agnostitsismi panid selle alla omalaadse miini. Agnostitsismi esimeseks rakendajaks oli Kant, kes proklameeris lõhet maailma ja mõtte vahel. Eksistentsialismi rajavad Jaspers ja Heidegger arendasid Kanti agnostitsismi selle piirini, kus mõte pole enam võimeline eksisteerimist kindlustama: väitest «mina mõtlen» ei tulene neil väidet «mina eksisteerin». Praktikast lahtirebitud mõte kisub end lõpuks lahti ka eksisteerimisest. Nagu väidab eksistentsialismi uurija prantslane J. Maire, pole juhuslik, et Jaspersil muutub esmaseks ülesandeks probleem, kuidas maailma kunstlikult konstrueerida.

Eksistentsialism püüab inimese individuaalsust päästa masinate, ka sotsiaalsete masinate (näiteks fašismi) pealetungi eest. Tegelikult toimub see päästmine tema purustamise arvel — isiksus säilitatakse tema surma hinnaga.

Camus' looming pöördub «miljonite üksildaste» poole. Ta tahab nende arvu suurendada, ta võitleb selle eest, et muuta kõik inimesed maakeral üksiklasteks. Mis on sellise ühiskondliku positsiooni tekitanud? Kõigepealt muidugi kodanlik egotsentrism. Kuid minevikus ei võtnud ka inimliku egotsentrismi kõige sügavam tunnetamine (näiteks Hobbes'i tuntud aforism: «Inimene on inimesele hunt») inimestelt võimalust ühiskonnas ühendatud olla. Miks esitab siis Camus XX sajandi keskpaiku erakuid ühiskondliku jõu ja ühiskonna lootusena? Põhjuseks on nii eraomandi poolt põhjustatud egotsentrism kui ka kaasaegses kodanlikus ühiskonnas valitsev inimeste ühendamise viis, suured riigimasinad, mis inimesi neelavad. Kunagi võrdlesid filosoofid ja poeedid omaaegseid monarhiaid Leviathaniga, riik näis «valeliku, tembutava koletisena».

Kapitalistliku maailma loojangu ajastul on riigimasin kaotanud kõik elavad jooned, eriti tema äärmuslike vormide puhul, nagu

seda on fašistlik riik. Leviathan on temaga võrreldes lapsemäng. On välja kujunenud niisugused inimeste ühendamise viisid, mille puhul individuaalsus surutakse maha, isiksus purustatakse ja inimene peab temale võõrast osa etendama ning muutub mehhaanilise ühiskonnamasina osaks. See inimeste ühendamise tüüp sunnib eksistentsialiste ja ka Camus'd väljapääsu otsima üksinduse propageerimises. Camus kartis ebainimlikke ja mehhaaniliselt hingatuid seoseid inimeste vahel, kuid selle asemel, et otsida inimlikke aluseid ja vorme nende ühiskondlikuks liitumiseks, asus ta inimesi lahutavale tee, väites, et inimesed on printsiipsaalselt üksteisest eemaldunud.

Paljud ideed ja kujundid Camus' näidendist «Piiramiseseisukord» langevad ühte tema romaani «Katk» ideede ja kujunditega. «Katkus» ei piira linna mitte diktaator, vaid epideemia. Kuid all-ohvitser Katk ja pisik Katk on võrdselt ebainimlikud ja halastamatud. Mõlema jõu käes muutub elu absurdseks. Selleks et avada nende teoste kunstilist mõtet, on vähe näha Katkus sotsiaalsel jõudu. Palju olulisem on välja selgitada romaani üldine kontseptsioon. Selleks kontseptsiooniks on inimese traagilise üksiolemise paratamatuse jutlustamine. Autor näitab, et alles siis, kui linnas puhkes epideemia, tundsid inimesed oma reaalsel üksiolekut: «Sellest ajast alates olid nad täiesti taeva tujude meelevalda all, seega olid nende kannatused ja lootused mõttetud.» Camus' arvates on enesearmastus ja egotsentrism niivõrd sügavad, et inimene võib teise inimese saatusest osa võtta ainult oma hinge pealmise kihiga, ta võib vaid pealiskaudselt aidata ning kaasa tunda.

Camus' printsiipsaalne üksilduse positsioon tekitab loogilise järelduse elu mõttetusest. Surm muudab elu absurdseks. Elu pole absurdne niikaua, kuni inimesed on omavahel seotud, kuni inimene jätkab ennast ja oma elu teistes inimestes, inimkonnas. Aga kui inimene on üksik ja egotsentrist, kui ta näib ainukese väärtusena maailmas, siis pole tal ühiskondlikku väärtust, tal pole tulevikku, surm muutub absoluutseks. Surm kriipsutab inimese maha. Elu muutub mõttetuks.

Katk on Camus'l sügav ja mitmekülgne sümbolne kujund. Katk pole ainult haigus, vaid ka inimeste elu eriti julm korraldus. Ühtlasi on katk surm, mis on teatud ajani elus peidetult varjul. Ükskord võib tundmatu salapärase kutse ta äratada ja ta saadab kärvavaid rotid oma täievoliliste esindajatena linna päikeseküllastele tänavatele.

Isegi oma õnne puhul on inimene sunnitud elama katku Damoklese mõõga hirmu all ja peab end nii madalaks painutama, et ta ei riiwaks seda pea kohal rippuvat mõõka. Tundmatut ei saa tunnetada, ette näha ega kõrvaldada. Ta on hirmus ja möödapääsmatu,

ta on alati inimese kõrval. Inimene ei tohi seda hetkekski unustada, teda saadab kõikjal surma hingus.

Eksistentsialism tekkis omapärase protestina isiksuse purustamise vastu kaasaegses kodanlikus maailmas, kuid, nagu me nägime, osutus oma humanse sisu poolest küllaltki piiratuks.

Niisugused kirjanikud-humanistid nagu R. Rolland ja A. Barbusse uskusid, et maailm on oma alustes mõistusepärane ja et mõistuse võit muudab inimloomust. Eksistentsialistid suhtuvad inimsaatusse pessimistlikult (neil esineb maailma absurdsuse idee). Camus on veendunud, et inimeste kõik jõupingutused ei suuda maailma muuta. Samas on ta arvamusel, et inimene peab tegutsema, et ta ei tunneks end looduse absoluutse orjana ja oleks vaba.

Jutustuses «Pulmad», romaanis «Võõras» ja näidendis «Caligula» arendab Camus eksistentsialistlikku ideed elu absurdsusest. «Katkus» eitab Camus enesetappu kui väljapääsu, mida ta pakkus «Caligulas». Vabatahtlikult elust lahkudes teeb inimene teed absurdsuse valitsemisele. Ainuke vahend on olemasolevale korrale vastu hakata. Ehkki inimene teab, et eksisteerib piir, mida ei saa ületada, peab ta toimima nii, nagu seda piiri poleks. Kuigi Camus ei loobu oma viimastes teostes «Langemine» ning «Pagulus ja kuningriik» pessimistlikust elu absurdsuse ideest, kõneleb ta nendes ka elutahtest, vendlusest ja altruismist, milleks on võimeline kangelaslik inimene.

Raske on leida oma stiililt nii polaarseid kunstnikke, kes oleksid samal ajal ühtsed. Kafka on irratsionalist, Camus ratsionalist. Kafka näeb maailma unenägude hämaruse läbi. Tema teostele on iseloomulikud udu, hämarus, asjade ebamäärased varjud, nende fantastilised kombinatsioonid ja põimingud.

Camus' stiil on teistsugune. Tema maailma valgustab kõrvetav päike. Kuid see päike, mis maailma esemete kontuurid eredalt välja joonistab, teeb õhu nii tuliseks, et see hakkab üleni värelema ja liikuma ning maailm kaotab seetõttu järsku reaalsed kontuurid, teadvus ähmastub ning ta vajub hetkelisse, kuid sügavasse tukastusse. Nii looritab unenäoline udu, mis Kafkal pidevalt esineb, ka Camus' pilte. Kafka stiil väljendab unenäotolist alateadvust, kuhu mõistus sisse tungib. Camus analüüsib irratsionalistlikult maailma, mida ähmastab irratsionaalsuse tuld.

Kafka on kummaliste unenägude looja, ja ikkagi erineb unenäonägija Kafka kunstiline mõtlemine põhimõtteliselt alateadlikust loomingust unes. Herakleitos ütles, et kõigil ärkvelolijatel on üks ühine maailm, unes on aga igaühel oma. Selles mõttes on Kafka kunstiline maailm kordumatu. Tema kujundid on kummalised. Kõik on kui hirmsas unenäos: ebaloogiline loogika, seostumatu seostu-

mine, fantastilise täielik loomulikkus ja reaalsuse täielik fantastilisus. Kõiki nähtusi on ta tunnetanud, kasutades nende sarnasust tema endaga. Seal, kus see samasus lõpeb, seal lõpeb kirjaniku jaoks ka nähtus või õigemini — seal kulgeb nähtuse tunnetatavuse piir. Seetõttu lähevad paljud põhjuse ja tagajärje vahelised seosed kaotsi. «Kõik esemed, mis mulle silma torkavad,» on Kafka öelnud, «satuvad minu vaatepiirkonda alates mitte oma juurtest, vaid kuskilt keskpaigast.»

Camus' ei läbi filosoofiline kontseptsioon mitte ainult sisu, vaid see määrab ka romaani vormi, muutub teose struktuuriks. Tegelased esitavad autori kontseptsiooni, väljendavad tema mõtete erinevaid külgi ja vastuolusid.

Vanal ajal loodi müüte seepärast, et inimene ei valitsenud loodusjõude ja tundis nende ees hirmu. Kaasaegse müüdi loomist põhjustab tohutute loodusjõudude valdamine ja hirm selle ees, et inimese mõistus ja südametunnistus jäävad nendele jõududele alla. Kafka looming kujutab endast müüte, mida on nähtud värvitus unenäos ja mis sarnanevad mustvalgete filmidega.

Vastupidi, Camus' kunstiline mõtlemine on väliselt loogiline. Ta loob samuti müüte, kuid need pole mitte unenägudes nähtud, vaid arvutuslühkati abil välja arvutatud ja loogika abil kontrollitud. Camus' maailm on üles ehitatud elust võetud detailidele, on mõistuse poolt välja töötatud, kuid omavahel kummaliselt ühendatud.

Ja ikkagi on Kafka irratsionalism ja Camus' ratsionalism teineteisele lähedased. Kafka maailm on absurdne temas asetleidvate sündmuste absurdsuse tõttu, elu ebaloogilisuse tõttu, mis alati isiksuse purustab. Ka Camus peab elu absurdseks. Kuid ta ei pea elu absurdseks seepärast, et selles kõik ebaloogiline oleks, vaid seetõttu, et elu kogu loogika viib üksindusele määratud isiksuse vastu surma absurdsusele. Selline on eksistentsialistide «meeletu, meeletu, meeletu maailm», nähtud üksildase, kunstlikult kõigist sotsiaalsetest seostest lahtirebitud isiksuse teadvuse prisma läbi.

● 2. XX sajandi realism

Realismiprobleem on ägeda teoreetilise poleemika sõlmpunkt. Selle üheks objektiks on ka R. Garaudy raamat «Piirideta realism».

See raamat on pigem essee esteetikast kui teoreetiline uurimus kunstist. R. Garaudy esseest on raske leida selget teoreetilist mõtet, mis kaasaegsele realismimõistele valgust heidaks. Antud juhul huvitab meid aga just see probleem.

R. Garaudy avardab realismi mõistet ja väidab, et näiteks Kafka mõtlemislaad on realistlik. Ta kirjutab: «Kafka maailma ei saa meie maailmast lahutada. Maailm, milles ta elas, ja tema loodud maailm on lahutamatult seotud... Kui Kafka jutustab meile teisest maailmast, siis annab ta ühtlasi mõista, et teine maailm kuulub sellesse maailma, et teine maailm on seesama maailm... Kafka pole lootust kaotanud, vaid tunnistaja. Kafka pole revolutsionäär, vaid hoiataja.»⁴ Garaudy arvates tuleb Kafka kui realisti peamiseks teeneks lugeda seda, et ta andis meile võimaluse võõrandumisprobleemi sügavalt läbi tunda ja näitas, et me võõrandumise eest isiklikult vastutust kanname.

Mida kujutab endast võõrandumine, millest kirjutas Kafka?

Vastan Kozma Prutkovi aforismiga: «Spetsialist sarnaneb inimesega, kellel on põsk ülespaistetanud.» Kodanlikus ühiskonnas tekitab võõrandumise kindlal arenguastmel olev tootmisviis ja selle poolt ellukutsutud tööjaotus. Selle tulemusena areneb inimene äärmiselt ühekülgseks ja lõpuks võõrandatakse talt kõik võimed peale professionaalsete. Inimene muutub «eriliseks» ja «osaliseks» inimeseks. Võõrandumine võtab inimeselt tema universaalsuse ja harmoonilisuse. Renessansiajastu titaanide asemele tuleb inimene, kes etendab kruvikese osa. Shakespeare'il ei piiranud tegelaste elukutse nende võimeid. Isiku olemus ei piirdunud elukutsega: hauakaevaja arutles nagu filosoof. Jah, võõrandumisprobleem on üks kahekümenda sajandi teravamaid probleeme. Seda peegeldab ka Kafka looming. Kuid R. Garaudy ei arvesta seda, et realismi kui meetodit ja mõtlemisviisi ei iseloomusta mitte ainult see, mis kunstniku loomingus peegeldub, vaid ka see, kuidas ta peegeldub. Kunstile on tähtis nii teema kui ka poeetika. Kuid just poeetika pole Kafkal realistlik. Nägime juba, et Kafka meetod seisneb loogilise ja ebaloogilise, reaalse ja irreaalse ühendamises. Ja inimene teeb nagu unenäos läbi fantastilisi, absurdseid muundumisi ning kõik need uskumatud metamorfoosid põimuvad läbi reaalse faktidega ja autor käsitleb neid täiesti loomulikena.

Kõik on segamini ja üksteisest läbi põimunud. Kõik on reaalne ja irreaalne. Kafka unenägede maailmal on tõepoolest kokkupuutepunkte reaalse maailmaga. Kuid R. Garaudy eksib: nende kokkupuutepunktide olemasolu ei tähenda, et Kafka oleks realist, vaid see on mõtlemise üldine omadus. Marx on tähendanud, et ka meie teadvuse kõige fantastilisemad sublimaadid on tegelikkuse tekitatud ja peegeldavad maailma, olgugi et illusoorse vormis. Mõtlemisele pole peale maailma midagi antud.

Juba pärast seda, kui oli alanud poleemika R. Garaudy raa-

matu põhjal, andis autor ühele ajalehele intervjuu. Temalt küsiti: «Kuidas mõista «piirideta realismi» formuleeringut? Kas see on Seine ilma kallasteta, piiritu veeväljaga ookean või midagi vähem romantilist?»

Garaudy vastas: «See on midagi väga realistlikku. «Piirideta realism» tähendab, et realismi ei saa enam defineerida nende teoste põhjal ja valgusel, mida me juba ammu realistlikena tunneme, isegi siis, kui neil teostel on täiesti ainulaadne väärtus.» Näitena mainib Garaudy Balzaci, Stendhali, Flaubert'i teoseid. Garaudy arvates ei mahu paljud kaasaegse kirjanduse nähtused endisesse realismi mõistesse. Mida teha näiteks Kafkaga, kui ta ei vasta Balzaci realismi kriteeriumidele? Kas arvata ta realistide hulgast välja või laiendada realismi mõistet? «Kui me hakkame probleemi nii käsitlema, siis realismi piirid avanevad. Realism avaneb uute otsingute ja uurimuste jaoks ja muutub nii piirituks.»

Kahtlemata on tervitatav soov viia realismi teoreetiline definitsioon kaasaegse kunstilise mõtlemise tasemele. W. Faulkneri, E. Hemingway, B. Brechti looming väljub realismi väljakujunenud raamidest. Nii nagu materialism omandab iga epohhiloova loodusteadusliku avastusega uue mõtte, peab ka realismi mõiste iga suure kunstilise avastusega rikastuma, korrigeeruma ja arenema. Realismi defineerimisel toetusid K. Marx ja F. Engels eelkõige Balzaci loomingule. Kuid realism on pärast Balzaci suure sammu edasi astunud.

Tänapäeva realism hõlmab Balzaci, Dostojevski, Tšehhovi, T. Manni kriitilist realismi ning Gorki ja Majakovski sotsialistlikku realismi. Muidugi on väga oluline leida selline definitsioon, mis mahutaks realismi kogu esteetilise rikkuse. Kuid realismi teoreetilisel mõistel peavad olema piirid, kui väga me ka ei tahaks seda rikastada uusima kirjanduse kogemustega. Ja kui me tahame saada rangelt teaduslikku definitsiooni, siis ei tohi unustada, et see ei või hõlmata midagi, mis oleks realismile võõras.

R. Garaudy avardab aga realismi mõistet piiritult. Ta ütleb: «Realist on niisiis selline autor, kes eeldab, et peale tema ja ilma tema osavõtuta eksisteerivad maailm ja kosmos, mis eksisteerisid enne teda ja jäävad püsima ka pärast teda. Ning selline autor tunneb oma vastutust maailma ja tema muutmise ees.» Garaudy realism osutub niivõrd piirituks, et hakkate end tundma Allain Bombard'ina, kes paadiga ületas ookeani. Tuleb välja, et iga inimene, kes natuke solipsistist erineb, s. o. ei tunnista mitte ainult oma «Mina» eksisteerimist, võib õigusega pretendeerida realisti tiitlile. Tegelikult asetab Garaudy realismi ja kunsti vahele võrdusmärgi.

R. Garaudy alustas võitlust realismi piiride avardamise eest ja jõudis välja kunstihorisoni piiramiseni. Prantsuse teoreetikule

⁴ Р. Гароди, О реализме без берегов. М. 1966, lk. 125, 128.

näib, et kui tunnistada Picasso suureks kunstnikuks, tuleb ta tingimata realistide hulka arvata. Kui tunnistame Vrubeli suurust, kas peame ta siis realistiks kuulutama? Ja kas me tõesti suudame Byroni või Heine suurust mõista vaid siis, kui toome nad romantismist üle realismi? Kuid mingisugust meetodite hierarhiat ega kunstisuundade aukraadide tabelit pole ju olemas. Kas ütleksime lahti Rousseau'st, kui jätaksime ta sentimentalismi valdkonnast realismi üle viimata? Või kas tuhmub Corneille, Racine'i ja Molière'i suurus sellest, et nad pole realistid, vaid klassitsistid? Realism on praegu meetod, mis kõige enam vastab meie ajastu olemusele. Ent ta pole praegu ka ainuke loomingumeetod.

R. Garaudy veab realismi olemuse käsitlemisel on seotud tema üldiste vaadetega kunstile ning neil on omad filosoofilised juured. R. Garaudy arvates pole kunst mitte tunnetamine, mitte maailma peegeldamine, vaid müütide loomine. Ta on elu, tegelikkuse loomiskäsi. «Kunst on üheaegselt töö ja müüdi funktsioon... Müüt on konkreetselt kehastunud teadmine sellest, mis on puudu, teadmine, mida tuleb veel teha looduse ja ühiskonna seni alistamata osas... Olla realist tähendab mitte imiteerida reaalsuse kujundeid, vaid osaleda maailma loomise aktis... Meie aja realism on müütide looja...»⁵ Garaudy leiab, et mistahes teoses ei peegeldata seda, mis on olemas, vaid näidatakse seda, mis peab olema. Mõiste väljendab seda, mis on, unenägu seda, mis oli, müüt seda, mis peab saabuma. Seetõttu on Garaudy arvates kunstile omane sümbolite keel, «kolmas signaalsüsteem».

Kunsti käsitlemine müütide loomisena pole R. Garaudy originaalne teoreetiline seisukoht. Kerge on näha selle lähedust mõningate kodanlike teoreetikute ideedega, iseäranis niinimetatud neomütoloogilise koolkonnaga. Viimase läti tuleb otsida prantsuse etnoloogi ja sotsioloogi C. Lévi-Straussi ja šveitsi psühholoogi C. Jungi vaadetes. Neile on iseloomulik, et nad otsivad ühiskondliku elu ja kultuuri igavest alust vaimses nähtuses — «kollektiivses alateadvuses» —, mida väljendab müüt. Seega olevat kunst oma olemuselt ebaajalooline ja mitteideoloogiline. Müüti vaadeldakse luule (ja üldse kunstiloomingu) ning religiooni ühise nimetajana. Sellest kontseptsioonist järeldub kunsti niisugune mõistmine, mis lõppkokkuvõttes soodustab reaalsusest lahtikistud kunstimaailma konstrueerimist ning jääb realismist kaugemale.

Marksistlik-leninlik tunnetusteooria väidab, et kunstniku loominguline tegevus on peegeldava iseloomuga. V. I. Lenin rõhutas, et ühiskondlik teadvus (järelikult ka kunst kui üks ühiskondliku teadvuse vormidest) peegeldab ühiskondlikku olemist, kuigi tead-

vus (sealhulgas ka kunstiteadvus) pole tegelikkuse passiivne, surunud peegeldus.

R. Garaudy kontseptsioonis pole selget seost selle vahel, mis on ja mis peaks olema. See kontseptsioon on tegelikult ebaajalooline ega arvesta kunstniku mõtlemisviiside ja vormide mitmekesisust. Kui mõningates romantilise kunsti liikides on tõepoolest tunda soovitava ja ideaalse primaati tegelikkuse ja reaalsuse ees, siis realismile on iseloomulik vastupidine vahekord: soovitatav ja saabuv tuleneb kunstniku loodud reaalsetest piltidest. Kuid isegi kõige ülevamates romantilistes teostes, mis näivad reaalsusest kaugetena ja püüdleval soovitava ja ideaalse poole, on soovitatav ja ideaalne saadud tegelikkuse teatud tunnetamise tulemusena.

Mõnikord eemaldub realism silmanähtava kujutamisest ning kujutab tegelikkust kogu tema keerukuses ja paljutähenduslikkuses. «Mul on oma eriline vaade tegelikkusele (kunstis),» kirjutas F. Dostojevski. «See, mida suurem osa nimetab peaaegu fantastiliseks ja erandlikuks, on minu jaoks teinekord tegelikkuse olemus ise. Nähtuste igapäevsus ja nende kroonulik käsitlemine pole minu arvates veel realism, isegi vastupidi...»⁶

Realism on kunstiline mõtlemine esteetiliselt rikaste terviklike kunstiliste kujundite abil. XX sajandi realismis on tõusnud intellektuaalse külje osatähtsus. Enamasti on see sügavalt filosoofiline kunst. Kaasaja realismis on tähtsa koha omandanud tolstoilik hinge dialektika avamise ja teadvusevoo kujutamise traditsioon. Inimesed on kui jõed. Nende vaimne elu voolab antud ühiskonna traditsioonide, kasvatus, eelarvamuste, normide, reeglite ja seaduste kallaste vahel. Kuid nagu jõgi tõuseb suurvee ajal, pärast paduvihma või enne tammi üle kallaste, nii on ka isiksus võimeline kulminatsiooniolukorras, pingelistel ajaloomomentidel, elus esinevate kriiside või teravate konfliktide puhul suurt vaimset energiat ilmutama. XX sajandi realistlik kunst on pärinud Tolstoi ja Dostojevski traditsioonid ja õppinud nägema seda vaimse elu liikumist, tabama teadvusevoogu ning edasi andma selle keerulist, mõnikord kaudset seost eluga. XX sajandi realism on välja töötanud lakooniliste, ökonoomsete kunstivahendite süsteemi, et edasi anda maailma elulisi rikkusi. See kunst otsib inimese ja inimkonna arenemise teed. Ta seisab humaansete ideaalide eest ja peab inimest kõrgeimaks väärtuseks maailmas.

⁶ Ф. М. Достоевский, Письма, т. II. М.-Л. 1930, lk. 169.

⁵ Р. Гароди, О реализме без берегов, lk. 197, 201, 202.

● 3. Sotsialistlik realism. Kunsti parteilisus

XIX sajandi lõpul ja XX sajandi algul kandus maailma revolutsioonilise liikumise keskus üle Venemaale. Sotsialistlikud ideed liitusid massilise töölisliikumisega. Muutusid ideaalid, muutus nähtuste esteetiline väärtus ning kunsti objekt ise. Kirjandusse tulid uued kangelased ja ka lugejad muutusid. Kõik see kutsus ellu sotsialistliku realismi kunstimeetodi.

V. Belinski ütles: «Rahvuslikul poeedil peab olema suur *ajalooline* tähtsus mitte ainuüksi oma isamaa jaoks... vaid *maailmaajalooline* tähtsus. Niisugused poeedid võivad ilmuda ainult sellistel rahvastel, kes on kutsutud inimkonna saatuses maailmaajaloolist osa etendama, see tähendab, et nende rahvaste elu mõjustab kogu inimkonna käekäiku ja arengut.»⁷ Need Belinski sõnad tingimustest, mis on soodsad selleks, et rahvusliku poeedi looming võiks omandada maailmaajaloolise tähtsuse, kehtivad veelgi enam terve kunstisuuna kohta. Sotsialistlik realism tekkis ammu enne Oktoobrirevolutsiooni Venemaal, kus proletariaat oli asunud maailma revolutsioonilise liikumise etteotsa. Sotsialistliku realismi tekkimise ja kujunemise ajaloolisteks tingimusteks olid imperiaalsi etappi jõudnud kapitalismi kõigi vastuolude teravnemine, vabastusliikumise võimas tõus ning töörahva teadvuse kasv. Selle meetodi rajajaks oli M. Gorki.

Sotsialistliku realismi tekke, kujunemise ja arengu eelduseks oli eelkõige vene klassikaline kunst, mis andis talle peamise kunsti- ja mõttmaterjali. Sotsialistlikku realismi valmistasid ette kogu vene klassikalise kunsti realistlikud, ühiskondlikud ja kasvatuslikud traditsioonid, selle võimsad patriotismi- ja vabastusideed, tema eesrindlike esindajate revolutsioonilised ja demokraatlikud vaated.

Oktoobrirevolutsiooniga avanesid suured võimalused sotsialistliku realismi kunsti arenguks.

Sotsialistliku realismi mõiste, mis väljendab nõukogude kunsti uusi jooni ja uut kvaliteeti, töötati välja ägedate diskussioonide ning ulatuslike teoreetiliste otsingute käigus. Need olid kollektiivsed otsingud, millest paljud nõukogude kultuuritegelased kahekümnendate aastate teisel poolel ja kolmekümnendate aastate algul osa võtsid.

Mõned kirjanikud (F. Gladkov, J. Libedinski jt.) soovitasid meie kirjanduse meetodit nimetada «proletaarseks realismiks». VAPP-i (Proletaarsete Kirjanike Ülevenemaalise Assotsiatsiooni) koosolekul 25. märtsil 1928 ütles Libedinski: «...vajame kirjan-

⁷ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IX, lk. 440.

duslikku kultuuri. Tuleb osata kujutatavate kangelaste tuhandete joonte seast välja valida need, mis on olulised ja klassile vajalikud, ning näidata proletaarse realismi meetodi abil üksiku inimese kohta ja osa kollektiivis.» Majakovski pakkus meie põhimeetodi nimetuseks tendentslikku realismi. A. Tolstoi vastandas estetismile monumentaalse realismi.

V. Stavski taskuraamatust leiame järgmise 1926. aastasse kuuluva tähelepanuväärse üleskirjutuse: «...meie realismil on sotsialistlik sisu, teda soojendab lõppeesmärk; vastukaaluks kodanlikule realismile, mis koondab tähelepanu üksikisikule, hakkab meie realism isiksust vaatlema koos teda ümbritsevate ja teda mõjustavate tingimustega.»

30-ndatel aastatel ühtisid kirjanike seisukohad ikka rohkem selles, et loomingumeetod tuleb defineerida kui sotsialistlik realism.

29. mail 1932 oli «Literaturnaja Gazeta» juhtkirjaks artikkel «Tööle!». Selles kirjutati: «Rahvamassid nõuavad kunstnikult proletaarse revolutsiooni kujutamisel siirust, tõepärasust, revolutsioonilist sotsialistlikku realismi.»

Analoogilisi mõtteid väljendasid kirjanikud ka teistes liiduvabariikides. Näiteks ütles Ukraina kirjanike organisatsiooni juht I. Kulik organiseerimiskomitee esimesel pleenumil Harkovis 1932. aasta juunis: «Kui kirjanik peegeldab tegelikkust tõepäraselt, siis on ta tegelikult realist ja tema meetod on realistlik. Kui see on kirjanik, kes toetab nõukogude võimu, tähendab see, et ta on revolutsiooniline kirjanik, et tema meetod on revolutsiooniline. Kui see kirjanik püüab sotsialistlikust ülesehitustööst osa võtta, sotsialistlikku kirjandust luua, siis muutub ka tema meetod sotsialistlikuks. Niisiis, seltsimehed, seda meetodit, millele peaksime orienteeruma, tuleks tinglikult nimetada «revolutsiooniliseks sotsialistlikuks realismiks». Kuid see ei tähenda, et see meetod on lõplikult dekreeteeritud ja et keegi ei võiks teist definitsiooni otsida. Oma eelseisvaks kongressiks peame loomingumeetodi ja ajastule vastava stiili otsingute probleemi nagu kord ja kohus läbi töötama.»

On üldiseks tavaks saanud öelda, et sotsialistlik realism on kunstimeetod, mis nõuab kirjanikult tõepäraselt ja ajalooliselt konkreetset tegelikkuse kujutamist tema revolutsioonilises arengus. See definitsioon on üldjoontes õige. Kuid selles pole midagi spetsiifiliselt esteetilist, midagi, mis puudutaks just kunsti. Seda võib ühesuguse eduga rakendada nii kunsti kui ka ajaloo või rea ühiskonnateaduste kohta. Ja samal ajal ei saa seda definitsiooni rakendada niisuguste kunstiliikide puhul nagu arhitektuur, tarbe- ja dekoratiivkunst, muusika või selliste žanride puhul nagu loodusemaal, natüürmort, lüürika.

Sotsialistlik realism arendas kõrgemal tasemel edasi kriitilise realismi poolt avastatud ajaloolise konkreetsuse printsiipi. Sotsialistlik realism näitas, et aega võib vaadelda mõlemas suunas, ja lubas kunstnikel — M. Gorki sõnade järgi — peegeldada «kolme tegelikkust» (minevikku, olevikku ja tulevikku) tema ajaloolises konkreetsuses ja reaalsuses, mis jäi mineviku kunstnikele peaaegu kättesaamatuks). Kui vabalt, kergelt ja veenvalt toob näiteks V. Majakovski näidendites «Lutikas» ja «Saun» 20-ndaid aastaid kujutavasse tegelikkusesse sisse kommunistliku tuleviku. See sotsialistliku realismi novaatorlus väljendub ka ajaloolise konkreetsuse printsiibis. Selle olemust väljendab kõige täielikumalt ja selgemalt F. Engelsi mõte, et tuleviku kunsti tähtsaimaks jooneks on sündmuste ajaloolise tähenduse tunnetamine.

Sotsialistliku realismi puhul kuulub sündmuste ajaloolise mõtte tunnetamine kunstilisse mõtlemisviisi. Sotsialistliku realismi kunst on elav ja arenev kunst. Ta hõlmab tegelikkust üha täielikumalt kogu tema keerukuses ja vastuolulisuses, mille tulemusena ilmub ikka rohkem ja rohkem uue vormiga teoseid. Sotsialistliku realismi teooriasse peavad mahtuma kunsti keerukad, mitmekesised ja rikkalikud žanrid ja vormid, sealjuures ka need, mis näivad konkreetsete ajaloosündmuste kujutamisest kaugel seisvat.

Näiteks S. Eisenstein muutis filmi «Soomuslaev «Potjomkin»» lõpu optimistlikumaks, kui see tegelikult oli. Madruste ülestõus suruti maha, kuid filmis läbis soomuslaev õnnelikult admiraliskaadri. Sellega ei taganetud ajaloolisest tõest, vaid kujutati ajaloolist perspektiivi, mille seisukohast ülestõus laevastikus paistis suure ajaloolise võiduna. Või teine näide. Paljudes B. Brechti näidendites on raske, teinekord isegi võimatu tegevuskohta ja -aega kindlaks teha. Näidendi «Hea inimene Sezuanist» tegevus võib toimuda maakera mistahes kohas, kus inimene inimest ekspluateerib. Selle näidendi mõte on niivõrd avar (terve kapitalistliku süsteemi terav kriitika ja pöördumine inimhäälestuse poole, mis peab leidma «sobiva tee headuse juurde»), et Brecht tegelikkuse kujutamisel ajaloolisest konkreetsusest lahti ütleb. Kas tähendab see, et Brecht pole sotsialistlik realist? Ei, tema looming on oma loomult tõepärane ja realistlik, toetub marksistlikele ideedele ja kuulub sotsialistlikku kunsti.

Eeltoodust võime järeldada, kui oluline on, et kunstniku mõtlemine oleks ajalooliselt konkreetne, väljenduda võib ta aga mistahes vormis, muuseas ka muinasjutuvormis, romantilises või teadusliku fantastika vormis.

Teatavasti on kunstimeetod kujundilise mõtlemise ajalooliselt tingitud tüüp, mille kujunemise määravad kolm faktorit: tegelikkus oma esteetilise rikkuse, mitmekülgsuse ja keerukusega, maailma-

vaade oma klassiolemusega ning eelmistel ajastutel kogutud kunsti- ja mõttematerjal, millest kunstnik oma loomingus lähtub. Sotsialistliku realismi kunstimeetod on kunstilise mõtlemise teatud tüüp, mis tekib ja areneb marksistlikule maailmavaatele toetudes, võimaldab kunstnikul sündmuste mõtet mõista ning vastab kaasaja iseärasustele ja proletariaadi revolutsioonilise võitluse kogemustele.

M. Gorki on märkinud, et ajalooline tegelikkus etendab sotsialistliku realismi arenemisel ja kindlustumisel määravat osa. Ta defineeris sotsialistliku realismi kui kunstiloomingu meetodi, mis tugineb sotsialismi eest võitlemise kogemustele. Ka V. I. Lenin rõhutas, et uut kirjandust peavad rikastama töölisklassi võitluskogemused.

Järelikult peab historismiprintsiip sotsialistliku realismi kunstis väljenduma kujundilise mõtlemise historismis, selles, et kunstilistel kujudel lasuks ajastu ühiskondliku praktika pitser. Kunstnik peab mõtlema kaasaegselt ja kommunistlikult.

Niisiis, sotsialistlik realism on kujundilise mõtlemise viis, mis vastab kaasaegse tegelikkuse objektiivsele esteetilisele rikkusele, proletariaadi revolutsioonilise võitluse praktikale, sotsialismi ja kommunismi ülesehitamisele. See on meetod tegelikkuse tõepäraseks peegeldamiseks kommunismi esteetiliste ideaalide ja kommunistliku parteilisuse positsioonidelt. Kõik see muudab sotsialistliku realismi kunsti kvalitatiivselt uueks, kõrgemaks etapiks inimkonna kunstilises arengus.

Sotsialistlik realism sai pärandiks maailma klassikalise kunsti saavutused. Ta liitis nendega üliväärtuslikud avastused kunsti-ajaloos — uued ideed ja esteetilised ideaalid — ning kunsti ja inimkonna uued eesmärgid, tegelikkuse mitmesugused uued nähtused.

Sotsialistliku realismi kunstis on esinenud juhtumeid, kus kunstnikud on otsinud teid tegelikkuse aktiivsemaks mõjustamiseks kunsti kaudu ja hakanud alahindama vormi ja kunstimeisterlikkuse tähtsust. Meie kirjandusteoorias ja -praktikas on ideelisuse ja kunstilisuse küsimus kesksel kohal. A. Fadejev kirjutas: «Me vajame suurt kunsti, mis ühendab sügava ideelisuse meisterliku vormiga. Endastmõistetavalt ei saa kirjanikule loomingu eeltingimusena peale suruda marksistliku filosoofia omandamist. Kuid tingimata on tarvis nõuda, et kirjanik oleks kaasaegse kultuuri tasemel. Marksism-leninism väljendab kaasaegset kultuuri kõige järjekindlamalt... Marksismi-leninismi filosoofia tundmine tõstab piiritult kunsti ideelist jõudu. Kuid kunstiteos saab täisväärtuslik ja veenev olla vaid siis, kui idee leiab teoses endale konkreetse meelelise kehastuse, kui mõistus ja tahe, voores ja pahe, armastus ja vihka-

mine, julgus ja argus, ausus ja silmakirjalikkus kehastuvad elulistes, täisverelistes kujudes, kui sisu leiab endale vastava ilmeka vormi.»⁸

Selle probleemi tähtsust ja aktuaalsust on hästi iseloomustanud K. Fedin oma kõnes VNFSV kirjanike esimesel (asutaval) kongressil: «Meie kirjanduspraktika näitab, et teostes on hakatud ideelisust ja kunstilisust teineteisest lahutama. See on kirjanduskunsti tuuma hädaohtlik lõhestamine. Kas on mõeldav, et kirjandusteoorias või esteetikas oleks kunstilisusest sõltumatu või vastupidine? Praktikas on selline sõltumatus peaaegu kaanoniks muutunud. Kas on vaja näiteid? Meenutagem ajalehtedes ja ajakirjades avaldatavaid retsensioone romaanide, jutustuste ning poeemide kohta. Iga retsensioon lõpeb kahe-kolmelauselise sakramentliku lisandiga süžee, kompositsiooni, stiili ja kirjaniku sõnavara kohta. Nagu võiks olla mingit väärtust sellel, mis on retsensioonis öeldud enne seda lisandit, kui pole arvestatud teose süžeed, kompositsiooni ja stiili. Nagu võiks teose sisu eksisteerida ilma vormis kehastumata. Ja seda teeme meie — formalismi vaenlased. Kuid kas pole see pea peale pööratud formalism?»

Me nõuame kirjanduselt rahvalikkust. Ja me kiidame teose «rahvalikkust», kui tema teema peegeldab rahva huvidele lähedast nähtust. Siis aga sõitleme autorit, et ta pole oma teosele elulisi värve leidnud, et tema kangelased kõnelevad raamatulikku keelt. Rahvas ei pea niisugust teost rahvalikuks... Ideelis-kunstilise kvaliteedi mõistes seob sidekriips ideelisuse ja kunstilisuse ühtsuseks, mitte ei lahuta neid. See on enam kui analoogia sisu ja vormi seosega.»

Kirjandusliku kujundi «lõhestamatu tuum» on sotsialistliku realismi poeetika teljeks.

Erinevalt sentimentalismi ja klassitsismi kujudest, mis taanduvad ühele esteetilisemale omadusele (näiteks Karamzini vaene Liisa on liigutav või Molière'i Tartuffe koomiliselt silmakirjalik), on realistlik kunstiline kuju esteetiliselt rikas ja mitmekülgne. Ent kuju peamine kvaliteet, tema esteetiline dominant ei lahustu selles mitmetahulisuses. Kujundi esteetiline mitmetahulisus on sotsialistliku realismi viljakas traditsioon. Seda on selgesti tunda näiteks Grigori Melehhovi kujus M. Šolohhovi romaanis «Vaikne Don».

Literaadid, kes löid «ideaalse kangelase» teooria ja püüdsid seda oma kirjandusteoste tegelaste kaudu kujutada, pidurdasid meie kunsti, suunasid seda tagasi minevikku — klassitsismi poole. Tegelikult propageerisid nad esteetiliselt lamedaid kujundeid, sel

ajal kui realistlikel kunstnikel on kujund alati esteetiliselt paljutahuline.

Elus eksisteerib iseloomu ja olukordade reaalne dialektiline seos: nad põimuvad vastastikku. Probleemi karakterite loomusest, nende rikkuse ja mitmekesisuse elulisest alusest, nende dialektilisest seosest reaalse maailmaga saab lahendada ainult marksistlik-leninliku teooria põhimõtetest lähtudes. K. Marx rõhutas: «... Üks ja sama objekt mõtestub erinevates indiviidides erinevalt ja muudab oma erinevad küljed niisama erinevateks vaimseteks karakteriteks...»⁹ Inimene on üheaegselt vaba ja tingimustest sõltuv, ta on oma sõltuvuse looja ja sõltub oma loomingu. Olukorrad mõjustavad iseloomu ja kujundavad teda, iseloom mõjustab olukordi ja loob neid. Mis oli enne? Kas kana või muna? Olukorrad või iseloom? Mõlemad kujutavad endast ajaloolise arenemise tulemust, selle vilja, maailma üldise olukorra niisugust või teistsugust kehastust, peegeldust, mõtestust individuaalsete saatuste, suhete ja inimese iseloomujoonte kaudu.

Realistlikus kunstis on see iseloomu ja olukordade reaalne dialektika tabatud kogu tema keerukuses ning edasi antud kunstiliste vahenditega. Et kirjandus hakkas mõistma inimeste omavaheliste keeruliste seoste ja suhete ning iseloomu ja olukordade põimumist, kerkis tema ette uus ülesanne — kehastada kunstis esteetiliselt mitmetahulist iseloomu. Sotsialistliku kunsti parimates teostes pole karakterid ega olukorrad tegelike karakterite ja olukordade surnud peegelpilt, vaid need muutuvad aktiivse loomingu ja kunstilise ümberkujundava töö tulemusena kujutiseks, mis vastab nende vastastikuse mõju ja seose keerukale reaalsele dialektikale.

M. Gorki kui sotsialistliku realismi esimese kunstniku vaatevälja ulatusid väga erinevad ja keerukad, kõige polaarsemad ilmingud ja nähtused nende objektiivsel ja subjektiivsel kujul inimeses eneses ja teda ümbritsevas maailmas. Teostes «Ema» ja «Vaenlased» käsitleb Gorki proletariaadi klassivõitlust, ekspluateerimisega mahasurutud inimese iseloomu ja maailmavaate kujunemist, tema virgumist teadlikule vaimsele elule ja võitlusele. «Foma Gordejevis» ja «Artamanovite ettevõttes» vaadeldakse ekspluateerivate klasside ja kaltsakproletariaadi esindajate vaimset laostumist. Näidendis «Põhjas» toob Gorki meie ette elu «põhja» ja pahupoole niisuguste vastikute, eemaletõukavate ja julmade üksikasjade ning visuaalsete detailidega, mida pole naljalt sõندانud kunstis kujutada ja esteetiliselt hinnata isegi kõige julgemad mineviku realistid. «Valvuris» kirjeldatakse instinktide ja kirgede meeleut, ohjeldamatut mõllu, näidatakse, kuidas puruneb seos inimese intellek-

⁸ А. Фадеев, За тридцать лет. М. 1959, lk. 126—127.

⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. I, lk. 7.

tuaalsuse ning tema instinktide ja emotsioonide vahel. Kogu see temaatika ja kujude mitmekülgsus avardas määratult kunsti ainet ning esteetiliste hinnangute valdkonda. Kunsti ainevalla avardamise tendents peab kokku langema ja langebki kokku niisama mitmekülgse kunstilise vormi otsingutega.

Sotsialistliku realismi koostisosaks on tingimata ka revolutsiooniline romantika.

Revolutsiooniline romantika kui tegelikkuse ja kunsti omadus ning romantism kui teatud kujundiline maailmanägemise vorm ja kujundilise mõtlemise tüüp on erinevad mõisted.

Unistamine ja romantika on inim mõtlemisele loomupäraselt omased. Need võivad olla head ja kasulikud või halvad ning kahjulikud. Kunstis pole realism ja romantika alati vastandid. Tühi unistamine, mis õhulosse ehitab, viib tõelisuse moonutamisele. Unistus, mis sündmuste loomulikkude käiku ennetab ja on eluga kontaktis, süvendab kunstniku realismi. Sotsialistlikule realismile on omane revolutsiooniline unistus, mis toob välja tegelikkuse arenemise reaalsed tendentsid.

Revolutsiooniline romantika on kujundlik vorm, mille sisuks on ajaloo ettenägemine, uue äratundmine ja ühiskondliku arenemise perspektiivide mõistmine. Tänu romantilisele elemendile ühendab nõukogude kunstnik oma mõtlemises kolm ajalist tegelikkust: oleviku, mineviku ja tuleviku.

«Ära
arva, et on
hetk, kus seisad
just praegu, parim,
mis võid leida,
pea meeles liikumiseviisi,
mis käib sul tunase ja homse piiril.»¹⁰

Uhtlasi kujutab revolutsiooniline romantika endast ka kunstniku teatud emotsionaalset seisundit, mille tingivad võitluse paatos, tung tundmatute, salapärase, ahvatlevate kauguste poole, mis praegu annab ruumi inimese fantaasiale, tulevikus aga töötab talle avarat tegevusvälja.

Kui tõeline kunstnik süveneb tulevikku, ei aseta ta oma kangelas mingitesse abstraktselt ideaalsetesse olukordadesse. Ta võtab nähtusi ilustamata, niisugustena nagu need on, kuid näeb ühtlasi jooni, mis tulevikus veel tugevamini välja arenevad.

Sotsialistliku realismi meetod nõuab kunstnikult negatiivse väljatoomist, pahe paljastamist. L. Leonov ütleb: «Õigel ajal kasutatud ussimürk ei ohusta tervist, vastupidi, isegi ravib. Meditsiini

¹⁰ Л. Мартынов, Новая книга. М. 1962, lk. 88.

embleemil on kujutatud madu, kelle pea on laia karika kohal, et ükski mürgitilk kaotsi ei läheks. On kinnitust leidnud, et too kurikaval aine on eluliselt vajalik ka kirjanduses. Puhtal kujul surmab ta korrapealt ja selle pahatahtlik kasutamine kirjanduses võib sünnitada vördjaid, mis teisi hävitavad, kuid selle vägivaldne eemaldamine tindist võib esile kutsuda kirjanduse pikaajalise hääbumise.»¹¹

Sotsialistlik realism seisab ühiskondlike suhete täieliku ja vaba valdamise eest, arendab optimistlikku kunstikontseptsiooni elu arenemisest ning kangelasinimese kontseptsiooni.

Sotsialistliku realismi kunstis on kangelaseloom kesksel kohal. Kangelased on inimesed, kes on sotsialismi kätte võitnud ja üles ehitanud ning kaitsnud seda fašismi eest, need on inimesed, kes aktiivselt ellu sekkuvad, on leppimatud puuduste ja üldse iga-sugust liiki negatiivsete nähtuste suhtes. Isegi seal, kus taolist kangelast pole, on tunda tema hingust, tema seisukohta. Ta ilmu-tab end lugejale kord A. Tvardovski lüürilise kangelasena pöe-mist «Kaugused kauguste taga», kord esteetilise ideaalina, mis vastandatakse negatiivse tegelaskuju madalatele iseloomujoontele nagu M. Gorki romaanis «Klim Samgini elu».

Kunstis kehastunud kangelaskujud teevad ajastu ideaalid eriti tajutavaks. Tänu sellele ongi võimalik haarata tegelikkust kogu tema rikkuses ja mitmekülguses ning hõlvata esteetiliselt elu eri-nevaid kihte. Ideaalide suurus muudab heale ja kurjale, kaunile ja madalale, progressiivsele ja reaktsioonilisele antava moraalse, esteetilise ning poliitilise hinnangu eriti selgeks ja täpseks.

Parteilisuse printsiip, mis on välja töötatud V. I. Lenini artiklis «Parteioorganisatsioon ja parteiline kirjandus», on saanud meie kunsti põhiprintsiibiks. See printsiip tähendab täielikku loomingu-vabadust, millel pole midagi ühist kodanlik-anarhistliku individua-lismiga ning sõltumisega rahakoti võimust. Esmajärjekorras väljen-dub see printsiip selles, et kunstnik viib oma loomingus vabataht-likult, teadlikult ja järjekindlalt ellu kommunismi huve ja ideaale, teostab ning kaitseb neid. Parteilisuse printsiip tingib eelkõige kunstniku ideelise positsiooni selguse. Sellest oleneb elulise mater-jali valik, selle ümbertöötamise suund ja iseloom, teoses väljenduv kunstiline kontseptsioon.

Teose ideelisus, parteilisus on tema esteetiline omadus, mis avaldub teose kogu kujundite süsteemis ning millest omakorda ole-neb tema poolt inimestele avaldatava mõju laad ja suund. Tõelises kunstis on ideelisus teose lõppeesmärgiks. Ideelisus läbib teose kogu sisu, kasvab välja kompositsioonist, tegelaskujude positsioo-

¹¹ «Литературная газета», 3. aprillil 1968.

nist ja tegevusest, mitte aga autori deklaratsioonidest. Ilmekalt ja veenvalt on neid ideelisuse omadusi näidanud R. Hamzatov oma raamatus «Minu Dagestan»: «Tihtipeale pannakse vastsündinule kaela talisman, et ta elu oleks kerge, et ta haigeks ei jääks, et mure ja vaev temast mööda läheksid. Ei ole meie asi arutada, kas talismanist kasu on, kuid niipalju me teame, et seda kantakse rõivaste all, ei näidata igale vastutulijale.

Igas raamatus peab olema niisugune talisman, millest teab autor, mida aimavad lugejad, kuid mis on rõivaste all varjul...

Või Bombays on igikaunis aed. See ei närbu ega kuiva ilmaki, ehkki ümberringi on kuiv ja kuum. Selgub, et aia all on salajärv, mis puid jaheda elustava niiskusega joodab.

Idee... ongi see vesi, mis nähtamatult mulda niisutab ja taimede juuri toidab.»¹²

Kõrge ideelisus ja parteilisus teevad sotsialistliku realismi leppimatuks sotsiaalsete pahede kõigi vormide vastu. Sellel kunstil on selge ja kindel positsioon praegu maailmas toimivas ideoloogilises võitluses, ta avaldab aktiivset vastupanu kodanliku modernismi ja dekadentsi ilmingutele.

Meie kunsti parteilisus on lahutamatu tema *rahvalikkusest*. See pole eliidi ega snoobide kunst, mis on rahvast eemaldunud ja teenib «küllastunud kangelannat» või «igavlevat ja rasvumise all kannatavat ülemist kümnet tuhandet». See kunst pöördub laiade töörahvahulkade poole. Seetõttu on ta tõeliselt demokraatlik ja humanistlik. See teeb ta kommunistliku kasvatuses tõhusaks vahendiks, arendab inimestes õilsaid ja ülevaid jooni, kujundab mitmekülgset arenenud ja harmoonilist isiksust.

Sotsialistlikule realismile pole rahvas ainult kujutamiseobjekt, vaid ka ühiskondliku protsessi subjekt, ta pole ainult ajaloo looja, vaid ka oma saatuse peremees.

Inimene avab end kõigepealt töös. Seepärast ei tohi kunst näidata inimest väljaspool tema tegevust. Kuid ei tohi unustada, et kunst pole tehnika või agrotehnika lisand. M. Gorki on nimetanud kunsti ja kirjandust inimeseteaduseks, kuna nende kaudu tunnetatakse inimest kõigis tema avaldustes, tema seoste kogu mitmekülguses.

Sotsialistliku realismi teosed (näiteks K. Trenjovi «Ljubov Jarovaja», N. Pogodini «Inimene relvaga», B. Lavrenjovi «Murrang», film «Tšapajev») avardavad tunduvalt inimese seoseid teda ümbritseva tegelikkusega. Need teosed püüavad süveneda nendes sotsiaalsetesse faktoritesse, mis inimese karakterit ja vaimulaadi kujundavad. Inimene on neis seotud mitte ainult vahetult

teda ümbritseva keskkonnaga, vaid ka oma klassi ning rahvaga. Kunsti võime tungida rahva ajalooliste tegude olemuseni on eriti tähtis, kui kujutamiseobjektiks on murrangulised ajastud. Siis avaldub eriti ilmekalt see osa, mida etendab rahvas kui ajaloolise arengu otsustav jõud. Vana realism pööras murrangulistele ajastutele vähe tähelepanu, kuid sotsialistliku realismi esindajatele avanekvad just siin suured elulise materjali allikad (V. Majakovski «Hästil», M. Šolohhovi «Vaikne Don», I. Babeli «Ratsaarmee» jt.).

Paljud mineviku kirjanikud unistasid lugejast, kes oleks nende sõber. Tänapäeval pole rahvas enam kaugeks adressaadiks, kelleni poeedi luule või kunstniku lõuend jõuab lõppkokkuvõttes alles sajandite järel, vaid on selline adressaat, kes elab kunstnikuga ühes linnas ja ühes tänavas. See loob uue elutaju. Muutub kunsti-praktika ja kunstniku enda tegevus.

Kui kõneleme ühtedest või teistest kunstimeetoditest ja nende vastastikusest mõjust kaasaegse kirjanduse arengule, tuleb tähelepanu pöörata selle protsessi suurele komplitseeritusele, mis ei mahuks isegi kõige keerulisemasse skeemi. Näiteks on väga tähtis selgusele jõuda kriitilise realismi ja sotsialistliku realismi vastastikuses seoses. Selles küsimuses on kaks seisukohta. Esimene kinditab, et sotsialistlik realism on meie kirjanduse kõikehõlmav meetod. Teise seisukoha järgi eksisteerivad sotsialistlikus realismis mitmesugused tendentsid ja meetodid, kusjuures sotsialistlik realism on kunsti arengu peasuund. See seisukoht on veetlev seepärast, et ta lubab paindlikumalt hõlmata ajaloo ja kaasaegse kirjanduse arengu kogu keerukust.

Kirjanduse areng ei mahu ega saagi mahtuda vaid peasuuna kallaste vahele. Teoreetiliselt on see seletatav. Veel enam, selles pole midagi hämmastavat. See on ka normaalne, sest «nähtusi puhtal kujul ei esine», «nähtus on alati seadusest rikkam» (Lenin). Kirjandusprotsess on alati oma juhtivast tendentsist rikkam. Seadus väljendab seda, mis on nähtustes rahulik ja püsiv. Ent kirjanduse areng on rahutu. Tema paljud jooned pole veel kuju võtnud, kuid meetod kui arengu seaduspärasus hõlmab vaid seda, mis on juba välja kujunenud.

¹² Rasul Hamzatov, Minu Dagestan, lk. 33—34.

ESTEETIKA kui

kunstiliikide

süsteem ja klassifitseerimine



I. TEGELIKKUSE ESTEETILINE RIKKUS JA KUNSTI MITMEKÜLGUSUS

● 1. Mis on kunstiliik

Kunst eksisteerib konkreetsete liikide näol, milleks on kirjandus, teater, graafika, maal, skulptuur, koreograafia, muusika, arhitektuur, tarbe- ja dekoratiivkunst, tsirkus, kunstiline foto, kino, televisioon ja tööstuskunst.

Kunsti klassifitseerimine on kaasaegses esteetikas senini jäänud vaieldavaks probleemiks. Ameerika teoreetiku T. Munro arvates ei ole kunstiliikideks mitte ainult kirjandus, skulptuur, arhitektuur, teater, muusika, koreograafia, vaid ka linnade planeerimine, loomakasvatus, plastiline kirurgia, kosmeetika, parfümeeria, kulinaria, veinivalmistamine, gastronoomia, oskus rõivastuda, soengut teha, tätoveerimine jne. Kokku loendab ta 400 kunstiliiki. Nagu näeme, ilmneb XX sajandi esteetikutel tendents mõistete piirituks avardamiseks. Kui Garaudy kaitses piirideta realismi, siis Munro ei näe kunsti piire. Muide taolisel kunstiliikide ja tema piiride

avardamisel on peaaegu niisama vanad traditsioonid kui «tavaliisel» vaatel kunstiliikide kohta, mis sai oma alguse Aristoteleselt.

Paljude rahvaste keeles nimetatakse käsitööd ja inimtegevuse mitmesuguseid liike kunstiks. M. Gorki rõhutas, et esimesteks kunstnikeks olid pottsepad, mürsepad, puusepad ja teised tööinimesed, kes valmistasid inimestele vajalikke esemeid.

Tegelikult ühtib Munro seisukoht põhiliselt silmapaistva Kesk-Aasia teadlase Abu Nasr Muhammad al-Farabi (u. 870—950) vaadetega, kes kirjutas araabia keeles.¹ Kulinaaria, parfümeeria, rütmika, graatsia ja kombekunst, mida Munro kunstideks peab, ning kudumine, meditsiin, retoorika jms., mida al-Farabi kunstideks loeb, ei kujuta endast tegelikult kunstiloomingut, vaid mitmesuguseid maailma hõlvamise viise, vorme ja valdkondi, millel tingimata esineb esteetiline külg, sest nad ei tugine ainult otstarbekohasuse, vaid ka ilu seadustele. Siiski sisaldavad Farabi ja Munro otsustused teatud ratsionaalset tuuma. Inimkonna arengu varasematel etappidel oli näiteks tätoveeringul nii esteetiline kui ka ideelis-emotsionaalne tähendus. Kaasajal võib aga inimene mõningates oma tegevusvaldkondades luua esteetiliselt niivõrd väljenduslikke objekte, et need omandavad kunstilise kujundi tähenduse (näiteks võivad soeng või kostüüm muutuda näitleja poolt teatris või kinos loodava kuju osaks). Kuid üks pääsuke ei tee veel ilma ja Munro poolt loetletud maailma esteetilise hõlvamise 400 erineva valdkonna tippsaavutused mahuvad mõne «traditsioonilise» kunsti alla. Paljusid neist hõlmab mitmepalgeline tööstuskunst.

Kunstiliik on väljakujunenud ja püsiv vorm, mille abil maailma ilu seaduste järgi hõlvatakse ja milles ei esine ainult esteetiline sisu, vaid ka kindla ideelise ja emotsionaalse sisuga kunstilised kujundid. Isegi selline teistega raskesti kõrvutatav kunstiliik nagu tööstuskunst muutub tõeliseks kunstiks alles siis, kui temas esineb tsehhi, tööpingi või toote kunstiline kujund.

● 2. Kunstiliikide mitmekesisuse allikas

Millest saab alguse kunstiliikide mitmekesisus, mis pole küll nii laialdane, nagu Munro seda soovib näha, kuid siiski küllalt avar?

Kant nägi selle mitmekesisuse allikat subjekti võimete mitmekülguses, Hegel objektiivse idee seesmises diferentseerumises ning prantsuse materialistid nende kunstiliste vahendite erinevuses, mida muusikud, poeedid ja kunstnikud kasutavad. Kuid nii

¹ Vt. С. Н. Григорян, Из истории философии Средней Азии и Ирана VII—XII вв. М. 1960, lk. 171.

Kant, Hegel kui ka prantsuse materialistid ei näidanud ära kunsti liikideks jagunemise põhjust, vaid näitasid selle tekitatud tagajärgi.

Kunsti liikideks jagunemise tõeline põhjus on asjaolu, et inimese ühiskondlik praktika maailma kunstilisel hõlvamisel on erinev, mis tuleneb tegelikkuse esteetilisest rikkusest. Inimkonna maailmaajaloolise praktika baasil rikastus inimvaim tööprotsessis, arenesid inimese esteetilised tunded, tema musikaalne kõrv, vormide ilu mõista oskav silm, tema võime ilust naudingut tunda.

Võib-olla viib maailma objektiivse esteetilise rikkuse tunnistamine tegelikkuse eriliste muusikaliste, maaliliste ja teiste omaduste tunnistamiseni? Muidugi, iga kunstiliik kaldub peamiselt tegelikkuse kindlate külgede poole. Et objekt on kõrva jaoks teistsugune kui silma jaoks, siis võtab kuulmine objektist veidi teised jooned kui nägemine. «Muusiku südame jaoks on kõik muusika,» ütles R. Rolland. Kuid muusikat tekitab seesama maailm, mida näeb enda ees maalikunstnik. Ainult muusik tabab maailma helide esteetilise rikkuse, maali aga vormide ja värvivahekordade rikkuse. Nii üks kui teine tunnetab omal viisil maailma.

R. Rolland, kes sügavalt mõistis muusika olemust ja helilooja loomeprotsessi spetsiifikat, kirjutab, kuidas tema romaani kangelane Jean Christophe «... kuulas nähtamatut orkestrit, putukate ringlaulu, kes hullunutena keerlesid päikesekiirtes, lõhnavate mändide ümber, sääskede fanfaare, herilaste orelitoone, metsmesilaste parvi, mis vibreerisid kelladena metsaladvus, ja kiikuvate puude jumalikku kohinat, okste tasast sahisemist tuules, hälliva rohu õrna kähardumist, mis on otsekui tuuleõhu kurrutus selge järve laubal, otsekui armastavate sammude kerge puudutus, mis mööduvad ja kustuvad õhus. Kõiki neid hääli ja häälsusi kuulis ta endas. Väikseimast kuni suurima olendini voolas seesama elujõgi: ka tema ujus selles. Ta oli ühte tõugu nendega, ta kuulis nende rõõmude vennalikku vastukaja; nende jõud segunes tema omaga nagu tuhandeid ojadest paisunud jõgi.»²

Helilooja tajub siin looduspilti kuulmise abil. Maalikunstnik oleks sedasama pilti tajunud visuaalselt ja poleks nautinud mitte helisid, vaid vormide ilu, joonte mängu, värvide «põlemist», valguse ja varju pehmet vaheldumist jne. Maalikunstnik ja muusik tabavad erinevalt ja peegeldavad vastavates kunstiliikides erinevate külgede kaudu ühte ja sama objekti — inimesele lähedast elu looduses, mille osana inimene end tunneb. Kuid tulemusena tajutakse ja peegeldatakse ikkagi ühte ja sedasama tegelikkust. Pole olemas kahte erinevat tegelikkust — reaalselt ja esteetiliselt.

² R. Rolland, Jean Christophe. Tallinn 1958, lk. 275.

Inimkonna kunstiline areng sisaldab endas kahte vastassuunalist protsessi. Esimene läheb sünkretismilt (liigendamata liitkuns-tilt, milles olid ühinenud tantsu, laulu, muusika, teatri ja kirjan-
duse elemendid) üksikute kunstiliikide tekkimise poole. Ajalooline progress kunstis tähendab muuseas ka uute kunstiliikide tekkimist ja eraldumist (näiteks XX saj. tekivad ja kujunevad kunstiliikideks kino, televisioon ja tööstuskunst). Samaaegselt toimub vastassu-
naline kunstide sünteesimise protsess. Näiteks Tšehhoslovakkia *laterna magica* on tekkimisjärgus olev eriline kunstiliik ja ühtlasi mitme kunsti (kino, teatri, koreograafia jne.) süntees.

Kunsti arendamiseks on võrdselt viljakas nii iga kunsti enda spetsiifika väljaeraldamine kui ka kunstide süntees, muusade vas-
tastikune mõju, milles igaüks neist leiab oma kordumatuse. Goethe märkis, et kunstid ise nagu nende liigidki on üksteise sugulased, neil on teatud kalduvus liituda ja isegi ühineda. Kuid tõelise kunstniku kohus, teene ja väärtus on selles, et ta oskab enda poolt viljeldava kunstiliigi teistest eraldada ning arendada iga kunsti ja kunstiliiki neist enestest lähtudes.

Iga kunstiliik lisab maailma esteetilisse hõlvamisse ja inim-
konna kunstilisse kultuuri midagi uut, ainuomast ja erilist. Kunsti-
liikide mitmekesisus annab võimaluse esteetiliselt täielikumalt hõl-
vata maailma kogu tema keerukuses ja rikkuses.³

Pole olemas peamisi ja teisejärgulisi kunste, kuid igal ajastul leidub loominguliike, mis on kõige massilisemad oma mõjujõult ja sügavuselt, elulise materjali haardeulatusest ja auditooriumilt (näiteks teater Prantsuse kodanliku revolutsiooni ajastul, kino ja televisioon tänapäeval).

Kunstide vahekord, nende lähedus või kaugus, seesmine sarnas-
sus, külgetõmbevõime või vastastikune võitlus on ajalooliselt muu-
tuv, liikuv. Näiteks Hegel ennustas täiesti õigesti, et on tõenäoline
maalikunsti lähenemine muusikale ja skulptuuri kaldumine maali-
kunsti poole: «See vastuhelkide maagia võib lõpuks omandada nii-
võrd esmajärgulise tähtsuse, et selle kõrval kaob huvi pildi sisu
vastu ja nii läheneb maalikunst oma värvitoonide puhta aroomi ja
võluga, nende vastandlikkuse, põimumise ja mängleva harmoo-
niaga sellisel määral muusikale, nagu skulptuur hakkab reljeefi
edasisel arenemisel lähenema maalikunstile.»⁴ Hegeli selle ennus-
tuse realiseerisid impressionistid. Nende pildid muutusid värvide
muusikaks. Nad eemaldasid kirjandusele lähedast süžeeilisest
maalikunstist ja lähenesid muusikale.

³ Kunsti liikideks jaotamise printsiipide ja kunstiliikide klassifikatsiooni
kohta vt. Ю. Боров, Введение в эстетику, lk. 247—252.

⁴ Гегель, Соч., т. XIV, lk. 63.

II. KUNSTILIIGID

1. Tarbekunst

Eespool oleme juba korduvalt kasutanud K. Marxi mõtet, et inimene hõlvab maailma ilu seaduste järgi, kuna ta oskab igale esemele läheneda selle sisemõõtu arvestades. Oskus eseme sisemõõtu avastada ja luua vastavalt sellele ei anna inimese poolt loodud asjadele mitte ainult utilitaarset, vaid annab ka esteetilise väärtuse.

Inimene loob praktiliselt vajalikke asju, näiteks hooneid, arvestades seejuures ilu seadusi, ja nii sünnib arhitektuur. Et seinu vastupidavamaks muuta, hakkas inimene neid värvima ja pani sellega ühtlasi aluse monumentaalmaalile. Tekib dekoratiivkunst, mis seostub arhitektuuriga. Masinaid ja instrumente valmistades ei pea inimene silmas ainult mugavust ja praktilisust, vaid ka ilu, ja see paneb aluse tööstuskunstile.

Tegelikult algas inimkonna kunstiline areng tööriistade valmistamisest. Kepp, mis tegi inimese käe pikemaks ja tugevamaks, muutus peagi oluliselt. Inimene märkas, et kepp teenib tema eesmärke paremini, kui selle ots teha teravaks. Nii sai kepest oda. Siis tehti odale täkkes, mis kordasid odaotsa teravikku. Need täkkesed polnud enam utilitaarse iseloomuga. Oda ei hakanud nende tõttu kaugemale lendama või paremini torkama. Kuid nende täkkesede abil kinnistasid ürginimesed oma kogemusse teraviku kui suure praktilise tähtsusega vormi. Nii tekib mustri- ja kaunistatud oda. Kaunistuse esteetiline väärtus rajaneb esialgu praktilisel eesmärgil, kuigi hiljem võidakse seda eesmärki tajuda ikka vähem ja see võib jääda üha enam tagaplaanile. Mida inimene ka ei valmista, iga tema loodud ese pole mitte ainult kasulik, vaid ka esteetiliselt väärtuslik. Oskus esemete sisemõõtu leida ja sellele vastavalt luua võimaldab valmistada tõeliselt inimlike tooteid, mis pole ainult kasulikud ja otstarbekad, vaid ka ilusad. Nii astub ürgsete tööriistade ja igapäevaste vajalike tarbeesemete valmistamine kunsti tegevussfääri. Sel baasil tärkabki tarbekunst — kõige vanem vana-dest kunstiliikidest, mis areneb edasi tänapäevalgi.

Tarbekunst realiseerub ilu seaduste järgi loodud tarbeesemetes. Need on esemed, mille valmistamisel pole silmas peetud mitte ainult kasulikkust, vaid ka ilu. Neis on oma kunstiline kujund, mis väljendab nende otstarvet. Tarbekunst mõjustab meid esteetiliselt iga päev, iga tund, iga minut. Meid ümbritsevad esemed, mis meid igapäevases elus teenivad ja meie ümber mugavuse loovad,

võivad ulatuda kunsti tippudeni, nagu näiteks Donatello valmistatud soolatoos.

Tarbekunst on oma loomult rahvuslik, see sünnib rahva tavade, harjumustest ja uskumustest ning puutub vahetult kokku tema tootmistegevuse ja olmega.

Antiikaja tarbekunsti esindasid: luksusasjad (Vana-Egiptus), ilusad ja mugavad asjad (Vana-Kreeka) ning asjad, mis paistsid silma range maitsekusega (Vana-Rooma).

Keskaegne asketism jättis tarbekunstile oma pitsi, andis sellele puhtkonservatiivse, ratsionalistlikult karmi ja utilitaarse iseloomu. Feodaalühiskonna hilisemal perioodil muutub tarbeesemetele iseloomulikuks konstruktsiooni ühendamise kaunistusega. Mööblile, riietusele ja teistele tarbekunstiesemetele hakati üle kandma arhitektuuri vertikaalseid nooljaid jooni ja vorme, neid hakati rikkalikumalt ornamentidega kaunistama. Renessansiajastul omandab suure tähtsuse funktsiooni ja ilu ühtsus. Kuid esemed säilitavad veel pikka aega individuaalse kordumatuse võlu. Need unikaalsed teosed säilitavad neid loonud kunstniku või käsitöölise talendi ja isiksuse veetluse.

Uuemal ajal peegelduvad tootmise arengu tõttu tehases valmistatud esemetes ikka vähem ja vähem nende looja individuaalsed jooned. Ent nüüd on tööstusse tulnud kunstnik ja algab tööstuskunsti tormiline areng.

2. Tsirkus

Tsirkus on akrobaatika-, ekvilibristika-, gümnaastika-, pantomiimi- ja žongleerimiskunst, trikkide, klounide, muusikalise ekstsentrika, ratsasõidu ja loomade dresseerimise kunst.

Tsirkus annab esteetikale ühe kõige keerulisema mõistatuse: mis kunst see on? Milles on tema spetsiifika? Ja kas see ongi kunst? Oleks nagu kunst, aga paistab ka vaatamängu moodi...

J. Dmitrijev arvab: «...Tsirkus on mitmekesine, kuid tema aluseks on alati ekstsentrika, see on tsirkuse vorm, kui soovite, selleta on tsirkus võimatu nagu värvid ilma riimita, teater dialoogita või maalikunst värvideta.»⁵ Kuid pole õige tsirkuse sisu määratleda tema vormi järgi. Keegi ei saa ju rahulduda luule spetsiifika sellise definitsiooniga: värvid on riimitud read. Värssides on eelkõige tähtis eriline kunstiline sisu, mida pole võimalik väl-

⁵ «Советский цирк» 1960, nr. 8, lk. 11.

jendada mingite teiste vahenditega peale poeetiliste. Mitte alati pole riim luule tunnuseks. Täpselt niisamuti ei saa ekstsentrilisus olla tsirkusekunsti üldiseks tunnuseks. Tähtis on leida tsirkuse sisu spetsiifika, kuid selleks tuleb mõtiskleda tsirkuseetenduse eesmärgi üle.

Kui püüame tsirkuse spetsiifikat välja selgitada, torkab kõigepealt silma, et tsirkusenumbritel «puudub eesmärk», neist pole mingit otsest praktilist kasu.

Mis mõte on näiteks õpetada lõvi põlevast rõngast läbi hüppama? Kellele on vaja koera, kes haugub kuulekalt nii mitu korda, nagu seda nõuab dresseerija poolt tahvlile joonistatud number? Lõvist ei saa ju kunagi tuletõrjujat ega koerast matemaatikut.

Tee tsirkuse olemuse mõistmiseks leiti, kui esteetikas töötati läbi tarbe- ja dekoratiivkunsti teooriat. Tõepoolest, juba enne tsirkust on eksisteerinud ja eksisteerib tänapäevani ka teine tegevus, mis on niisama «kasutu» nagu koertele saltode või numbrite «äratundmise» õpetamine. See on näiteks ehteasjade valmistamine. Tõepoolest, mis praktilist kasu on kaelakeedest, käevõrudest, prossidest, kõrvarõngastest, kaelasidemest? Kahtlemata pole neil otsest utilitaarset tähtsust. Kuid ka ehte puhul on ilus alati olnud seotud kasulikuga.

Meenutagem G. Plehhanovi mõtisklusi utilitaarse ja ilusa seosest antiikkunstis, mis on toodud tema «Aadressita kirjades». Helmeteks olid esialgu niidile lükitud loomahambad. Inimene, kes sai endale niisugustest hammastest suure kee, pidi olema hea kütt, kes oli võitnud palju loomi. Seega olid helmed inimese jõu ja osavuse sümboliks, nende kaudu ilmnas, et inimene valdab vabalt seda maailma, milles ta veel hiljuti oli kaitsetu ja abitu. Selline esialgne praktiline tähendus on igal tänapäeva kaunistusel.

Mis võiks olla veel kasutum nüüdisaegse juveliiri tööst? Ta lihvimis teemanti, pannes selle särama kõigis vikerkaarvärvides. Lihvitud teemant väljendab samuti inimese jõudu ja võimu looduse üle. Kui inimene on võimeline lihvimise isegi maailma kõige kõvemast mineraali teemanti, siis valdab ta vabalt kogu mineraalide riiki ning pole maailmas sellist kivi, mida inimene ei saaks alustada. Helmetes ilmutas inimene oma võimu looduse üle kütina, teemandis ehitajana. Selgub, et juveliiri «kasutul» töö on sügav mõte ja alus. Just tänu sellele me tunneme, et tema poolt loodud väärtused on ilusad.

Tsirkusekunst sarnaneb juveliirikunstiga. Tsirkusekunstnik pole juveliir mitte ainult sellepärast, et temalt nõutakse töös samasugust meisterlikkust, täpsust ja filigraansust, vaid ka seepärast, et tema töö sarnaneb oma mõttelt ja tähenduselt teemandilihvija tööga. Dresseerija alistab oma tahtele loomade kuninga ja näitab

sellega piltlikult inimese piiramatut võimu kogu loomariigi üle. Tema töös avaldub kõige näitlikumalt, tajutavamalt ja veenvamalt, et inimene valdab elavat loodust vabalt ja täielikult. Kui inimene saab loomade kuninga panna oma sajanditevanuseid instinkte unustama ja üle tule hüppama, siis peab iga loom inimest teenima ja talle kasu tooma. Kui koera saab õpetada saltot tegema, siis saab teda seda enam panna maja ja karja valvama või küttemisel abistama. Samasugune põhimõte on akrobaadi töös, kelle peadpööriv lend näitab, et ta valitseb vabalt ruumi, oma keha, tasakaalu jne. Tsirkusekunstnik lahendab nagu «ülimat ülesannet», ta leiab esemes selle ülima mõõdu ning loob ekstsentrika seaduste järgi.⁶ Ent kogu tema «kasutu» looming tõestab inimestele selgelt nende piiramatut võimu maailma üle.

Seega võimaldab ekstsentrika tsirkusel väljendada erilist kunstilist sisu, mis näitab inimese kogu võimu nii loomariigi, ruumi, oma keha kui ka oma tunnete üle.

Veneetsia XIII sajandi rändur Marco Polo jutustab, kuidas Hiina valitseja Hubilai ajas trikimeistrid ja akrobaadid oma maalt välja. Neid oli nii palju ja nad käsitsesid oma relvi nii osavalt, et suutsid mägesid ja kõrbeid ületada ning kaugeid maid vallutada. Tsirkusekunsti niivõrd laia levikut saab seletada ainult tema elulise vajalikkusega. Sellest seisukohast tundub täiesti õigena V. Šklovski väide: «Tsirkus oli koht, kus ületati reaalseid ohte. Ka tänapäeval tõstab jõumees tsirkuses tõelist raskust, taltsutaja paneb tõepoolest oma pea sageli juba vana, kuid ikka veel teravate hammastega lõvi suhu. Trapetsil kiikuv võimleja lendab üle reaalse sügaviku. Tsirkuse aluseks ja tema erinevuseks teatriga võrreldes on võit hirmu ja võimatuse üle, mis enam surmaga ei lõpe.»⁷

Tsirkusekunstnik saavutab peaaegu üleloomulikke tulemusi. On siiski vähe, kui ta lahendab «pealisülesande», võidab ruumi, näitab oma võimu loomariigi, oma keha, oma tunnete üle. Rekordeid püstitav sportlane lahendab samuti «pealisülesannet», kuid isegi siis, kui ta teeb seda tsirkuseareenil, ei muutu ta sellest tsirkusekunstnikuks. Merre sukeldunud inimene ei muutu veel kalaks. Tsirkusekunstnik loob kunstiteose, kasutades trikkide läbimõeldud järjestust, suheldes artistlikult oma partneriga.

Oma numbri lõpetades võtab õhuakrobaat käe nagu vastu tahtmist trapetsi küljest ära. See on kas sisseharjutatud detail või kunstilise intuitsiooni poolt dikteeritud žest. Kuid ilma sellise «pisi-

⁶ Kui nähtus, mida inimene vabalt valdab, on ilus, ja nähtus, mida inimene esialgu vabalt ei valda, on ülev, siis ekstsentrika on eseme virtuoosselt vaba valdamine.

⁷ «Советский цирк» 1960, nr. 12, lk. 2.

asjata» ei saa raske sportlik harjutus tsirkusenumbriks kujuneda. Trikk muutub kunstiliselt väljendusrikkaks vaid siis, kui see omandab kujundi jõu.

Tsirkus erineb teatrast oma tõelisuse, mitteolmelise reaalsuse poolest (tõstetakse tõelisi raskusi, ületatakse reaalseid takistusi). Ometi on laval ja areenil nii mõndagi ühist.

Tsirkuses ei näidata saavutatud võite ja rekordimeeste poolt realiseeritud võimalusi. Siin näidatakse võitja kuju, kes demonstreerib ja realiseerib «pealisülesannet» lahendava inimese võimalusi.

Tsirkusel on humaansed ja kõrged eesmärgid: ta jaatab inimese meisterlikkust, kangelaslikkust, tema võimu iseenda ja ümbritseva maailma üle.

● 3. Arhitektuur

Kui inimene oli õppinud tööriistu valmistama, hakkas tema eluase järk-järgult ikka vähem sarnanema koopa või pesaga, vaid ots-tarbeka ehitusega, mis vähehaaval omandas esteetilise välimuse. Ehituskunst muutus arhitektuuriks.

Arhitektuur on tegelikkuse kujundamine ilu seaduste järgi sel-liste hoonete loomise teel, mis peavad rahuldama inimese vajadusi elu- ja ühiskondlike ruumide järele. Ta hõlvab ruumi utilitaarselt ja esteetiliselt ning muudab selle inimlikuks, vastandab hõlvatud ruumi hõlvamata ruumile. Arhitektuurilise kujundi kunstipärasus pole hoone funktsioonist eraldatav, see väljendab orgaaniliselt hoone ülesannet.

Arhitektuuri iseärasusi määratledes kirjutas Lomonossov: «Arhitektuurikunst paisutab oma tugevaid õlgu, lükkab paigast suuri puid ja raskeid kive ning ehitab maju, mis on elamiseks mõnusad, vaatamiseks ilusad ja kauaks ajaks püsivad.»⁸

Tänu arhitektuurile tekib osa «teisest loodusest», inimese tööga loodud materiaalne keskkond. Selles keskkonnas möödubki inim-põlvede elu ja tegevus. *Arhitektuur loob kinnise utilitaarse ja kunstilise maailma, mis on loodusest eraldatud ja vastandub stihi-lisele keskkonnale ning võimaldab inimestel kasutada ruumi nende materiaalsete ja vaimsete vajaduste kohaselt.*

Arhitektuur kaldub ansamblilisuse poole. Ehituste puhul on tähtis nende kooskõla loodusliku või urbanistliku (linna-) maasti-

⁸ М. В. Ломоносов, Полн. собр. соч., т. VIII. М.-Л. 1959, lk. 808.

kuga. Näiteks Moskva Riikliku Ülikooli hoonele annab tema kunstilise väljenduslikkuse see asjaolu, et see hoone on ehitatud Lenini mägedele, kust avaneb vaade pealinnale ja Kesk-Vene tasandiku avarustele. Väga kaunilt mõjub linnamaastikku projekteeritud avatud raamatut meenutav VMN-i hoone Moskvast Kalinini prospektil.

Arhitektuuriteose vormid sõltuvad geograafilistest ja kliimaatilistest tingimustest, maastiku iseloomust, päikesevalguse intensiivsusest, seismilistest tingimustest jne. Looduslikku ümbrust käsitlevad arhitektid erinevalt, vastavalt oma sotsiaalselt kujunenud maitsele ja üldistele loominguprintsiipidele. Arhitektuuri areng sõltub ühiskonnakorrast, sellest tingitud esteetilisest ideaalidest, ühiskonna utilitaarsetest ja kunstilisest vajadustest.

Arhitektuur on tihedamini kui teised kunstiliigid seotud tootlike jõudude ja tehnika arenguga. Ta kujutab endast kunsti, inseneriasjanduse ja ehitamise sünteesi. Uheski teises kunstivaldkonnas ei esine sellist inimjõu ega ühiskonna materiaalsete jõudude kontsentreerumist nagu arhitektuuris. Näiteks lisaku peakirikut Leningradis ehitas pool miljonit inimest 40 aastat. Arhitektuuriteos on V. Hugo sõnade järgi nagu tohutu kivist sümfoonia, on inimese ja rahva võimas looming. Ta on ühtne ja keeruline nagu «Ilias» või romancero, milledega ta suguluses on, kujutab endast terve ajastu jõudude liitumise imetusväärset tulemust.

Arhitektuurile on omane püüd klassikaliste teoste poole, mis luuakse sajandeiks. «Kivist raamatu» autoriks ja peamiseks «lugejaks» on rahvas.

Arhitektuur võib liituda teiste kunstiliikidega: monumentaalmaaliga, skulptuuriga, rakendus- ja dekoratiivkunstiga.

Arhitektuurilise kompositsiooni aluseks on tema mahulis-ruumiline struktuur, hoone või hoonete ansambli osade või elementide orgaaniline seos. Hoone mõõtmed määravad paljus kunstilise kujundi, selle monumentaalsuse või intiimsuse.

Arhitektuur ei reprodutseeri vahetult tegelikkust, tal pole mitte kujutav, vaid väljendav iseloom. Uheks tema tähtsaks väljendusvahendiks on rütm. Kuid siin esineb see peamiselt ruumiliste vahetustade ja joonte rütmina.

Tänapäeva kunstilise struktuuri iseloomulikuks jooneks on rütmi arütmia, harmoonias esinev dissonants. Me kohtame seda Majakovski luules, Prokofjevi ja Šostakoviči muusikas. See on omane ka tänapäeva arhitektuurile, näiteks Brasilia linna hoonete ansamblile.

Arhitektuur on tekkinud kaugel antiikajal. Arhitektuuri kui kunsti alged ilmnesid juba barbaarsuse kõrgemal astmel, kui ehi-

tustöös hakkasid end paratamatuse seaduste kõrval tunda andma ka ilu seadused.

Muistses Egiptuses ehitati tohutuid püramiidikujulisi hauamonumente (näiteks Cheopsi püramiidi kõrgus Gizas on umbes 150 m) ja paljude võimsate sammastega templeid (näiteks Amoni templis Karnakis ulatub sammaste kõrgus 20,4 ja diameeter 3,4 meetrini). Sellele arhitektuurile on omane vormide primitiivne geometriline selgus, liigestuse puudumine, hoonete ja inimeste mõõtmete mittevastavus, isiksust rõhuv monumentaalsus. Tohutuid hooned ei loodud mitte rahva reaalse vajaduse rahuldamiseks, vaid usulistel eesmärkidel, vaarao despootliku võimu ülistamiseks.

Antiik-Kreekas omandab arhitektuur demokraatliku ilme. Kaob kultuslike ehitiste kinnine, rõhuv iseloom, näiteks Parthenoni tempel jaatab oma arhitektuuriga ilu, vabadust, Kreeka kodaniku väärikust. Tekivad uued ühiskondlike hoonete liigid — teatrid, staadionid, koolid. Arhitektuuriteoseid ehitatakse humanistliku iluprintsiibi järgi, mille sõnastas Aristoteles: ilus ei tohi olla liiga suur ega liiga väike. Inimene esineb siin asjade mõõduna, hoonete ilu ja mastaapide mõõduna. Antiik-Kreeka arhitektid löid palju väärtuslikke konstruktsioone, mis etendasid arhitektuuri arengus tähtsat osa (näiteks orderite süsteem).

Vanas Roomas kasutasid arhitektid laialdaselt betoonist kaare- ja võlvikonstruktsioone, tekkisid uued hoonete liigid: amfiteatrid, foorumid, triumfikaared, mis väljendasid ühtse riigi ja selle sõjalise võimsuse ideed.

Keskajal muutub arhitektuur juhtivaks ja kõige massilisemaks kunstiliigiks. Arhitektuurilised kujundid olid mõistetavad ka kirjaoskamatutele ja rõhutatud inimestele. Muidugi olid rahval vaid piiratud võimalused suurepäraste arhitektuuriteoste utilitaarsete funktsioonide kasutamiseks, rahvas pidi virelema armetutes elamutes. Arhitektuuri väljenduslikke võimalusi kasutas laialdaselt kirik. Gooti kirikute taevasse püüdlevad jooned ei väljendanud mitte ainult religioosset püüdu jumala poole, vaid ka rahva kirglikku maist unistust õnne järele.

Renessansiajastu arhitektuur arendab uuel alusel antiikse klassika printsiipe ja vorme. Antiikaja kompositsioonivõtted kanooniseeriti klassitsistlikus kunstis. XVI sajandi lõpust kuni XVIII sajandi keskpaigani areneb barokkstiil, mis kuulub rahvusstiilide tekkimise, aristokraatia ja kodanluse vahelise pingelise võitluse ning sellega kaasnevate veriste sõdade perioodi. Barokkstiilis ehitatud hooned olid iseloomult keerukad ja kohati maneerlikud. Neil leidis hulganegi voolitud kaunistusi, hoonete liigestus ja ruumi-vahekorrad olid keerukad. Selle ajastu arhitektuurile on omane ülemäärane paatos, ülespuhutud, paraadlikkus, elevuslikkus ja

emotsionaalne eksalteeritus, vormide kontrastsus. Paljud barokkstiilis ehitised loodi absolutismi ülistamiseks ja kindlustamiseks (näiteks Versailles' loss). Katolitsism kasutas samuti seda stiili, et kindlustada oma võimu inimeste üle (näiteks Santa Maria della Vittoria kirik Roomas). Barokkstiili arhitektuur eemaldub renessansi humanistlikest ideaalidest, ilmalikkusest ja klassikaliselt selgetest vormidest.

XVIII sajandi algul tekkis Prantsusmaal rokokoostiil. See levis Euroopas kõrgema aristokraatia maitse väljendusena. Selle stiili iseloomulikeks joonteks on kaunistused, vormide tujukas ornamentaalsus, kõverjoonte tahtlik keerukus ja asümmeetriilisus (selline on näiteks Sanssouci loss Potsdams). Interjööris kasutatakse rikkalikke maalinguid ja suuri peegleid, mis tekitavad mulje seinte kergusest ja ebamateriaalsusest.

XVIII sajandi lõpul loovutab rokokoostiil järk-järgult koha uutele vooludele. Tekib monumentaalne ja suursugune ampiirstiil. Selles kehastub oma võimu kindlustada püüdva suurvõimluse esteetiline maitse. Ampiir toetub klassitsismi traditsioonidele ja Rooma imperaatorite ajastu stiilile. Ta väljendab võimu sõjalist jõudu ja suurriiklikku iseloomu (näiteks grandioosne triumfikaar Étoile'i väljakul Pariisis, mis on antiikaja võidukaartest suurem, või Vendôme'i kolonn, mis kordab Traianuse sammast Roomas).

Tähtsal kohal arhitektuuri ajaloos on vene ehituskunst. Tema saavutused on jäädvustatud kremlites, kindluste ansamblites, lossides, kultuse- ja tsiviilhoonetes. Vene arhitektuur on rikas tõeliselt rahvuslike teoste poolest (Ivan Suure kellatorn, Vassili Öndsä peakirik). Vene omapärased rahvuslikud traditsioonid avalduvad ka puitehitistes, nende selgetes, konstruktiivsetes lahendustes ja rikkalikes ornamentaalsetes vormides (meenutagem näiteks maailmakuulsaid Kiži kirikuid). Neis puitehitustes on rahva ehitusmeistrid kasutanud täielikult ja virtuoosse meisterlikkusega ehitusmaterjali omadusi. Nad seostasid ehituse ümbritseva loodusega.

«Vene baroki» arhitektuuriteostes kasvas monarhia ülistamisest välja positiivne idee Vene riigi ühtsusest ja rahvuselu arendamisest (näiteks Rastrelli teosed — Talvepalee ja Tsarskoje Selo ansambel).

XVIII—XIX sajandil kujunevad välja vene klassitsismi põhiprintsiibid: arhitektuurilise kujundi rahvalikkus, selgus ja väljendusrikkus, mis saavutati lihtsate konstruktiivsete ja kunstiliste vahenditega.

XX sajandil tekivad uued hoonetüübid: tööstus-, administratiiv- ja transpordihooned, paljukorruselised elamud ja terved elumassiivid. Laialdasi kunstilisi ja arhitektuurilisi võimalusi pakuvad uued ehitus- ja kujundusmaterjalid: vahtplast ja plastmass,

raudbetoon, teras, alumiinium. Ehitisi püstitatakse industriaalmee-
todil, kasutades standardseid, tehases valmistatud elemente. See
muudab arhitektuuris paljusid esteetilisi kriteeriume ning annab
uusi kunstilisi ja väljenduslikke vahendeid. Linnaehituses tekib
näiteks massiliste ehitusrajoonide kunstilise väljenduslikkuse
probleem.

Uusi tehnilisi võimalusi, uusi ehitusmaterjale ja -võtteid kasu-
tades leiab kaasaegne arhitektuur funktsionaalsetele ja kunstilis-
tele ülesannetele lihtsad ning ökonoomsed, ratsionaalsed ja konst-
ruktiivsed lahendused.

Liigne ilustamine, millega nõukogude arhitektuur varem patus-
tas, pidurdas selle arengut tunduvalt. Ilustamisest loobumine
muudab ehitamise odavamaks, suurendab selle ulatust ja tempot
ning suunab arhitektide mõtted otsima ajastu vaimule vastavaid,
kunstiliselt lihtsaid, väljendusrikkaid ja puhtarhitektuurilisi lahen-
dusi. Selles mõttes on iseloomulik Moskva hotelli «Junost», Pionee-
ride Palee ja Kalinini tänava hoonetekompleksi populaarsus.

Arhitektuuri nimetatakse maailma kroonikaks: see kõneleb ka
siis, kui laulud ja pärimused on juba vaikinud ning miski ei räägi
enam hukkunud rahvast. «Kiviraamatu» lehekülgedel on jäädvus-
tatud inimkonna ajaloo epohhid.

● 4. Dekoratiivkunst

*Dekoratiivkunst on inimest ümbritseva keskkonna esteetiline hõl-
vamine. See kunst tungib inimeste igapäevasesse ellu ja kujundab
kunstiliselt «teist loodust», s. o. inimese poolt rajatud loodust:
hooneid, ehitusi, ruume, väljakuid, teid. Ta loob ilu ja mugavust
ühiskondlikes ning eluruumides, kaunistab nende väliskuju ja
ümbrust. Inimene hõlvab kunstiliselt nii ukse käepidet, tara, akna-
klaasi kui ka lampi.*

Dekoratiivkunst neelab endasse teiste kunstiliikide kogemusi ja
rikastab ennast nende avastustega. Eriti sügav vastastikune mõju
on dekoratiivkunsti, maalikunsti ja skulptuuri vahel.

Tegelikult eksisteeris maalikunst esialgu dekoratiivse seinamaali (kaljumaali) kujul ja eraldus alles hiljem iseseisvaks kunsti-
liigiks — tahvelmaaliks. Sama käib ka skulptuuri kohta. Üheks
dekoratiivkunsti liigiks on monumentaalmaal, mis maalitakse
hoone seinale ja mis liitub arhitektuuriga. Sellist monumentaalset
dekoratiivmaali nimetatakse freskoks. Seinamaali nimetus tuleneb
vastava tehnika nimetusest: *al fresco* tähendab maalimist mär-

jale krohvile vees lahustatud värvidega. Paljud maailma suurimad
kunstiteosed (näiteks Michelangelo ja Raffaeli freskod) kuuluvad
dekoratiivkunsti monumentaalteoste hulka.

Üheks dekoratiivkunsti suurteoseks on ka Stanza della Seg-
natura Vatikanis (ruum, kus paavst kohtupaberitele alla kirjutas).
Raffaeli maalid selle toa laes ja seintel on pühendatud teoloogiale,
kohtumõistmisele, filosoofiale, teadusele ja luulele. Seinamaalis
«Ateena kool» näidatakse vanakreeka filosoofide kohtumist. Pildile
on imetlusväärse kompositsioonilise ja koloristliku meisterlikku-
sega paigutatud peaaegu viiskümmend figuuri. Pilt pole kirju,
paistab silma range värvide harmoonia. Üks selle fresko kunstilise
efekti saladusi on selles, et vastavale seinale on tehtud pilt, mis
elab perspektiivi seaduste järgi, kuid pildi ruumilisus ei purusta
seina ja jätab selle tasapinnaliseks. Suure kunstilise efekti annab
sügavusse ulatuv, perspektiivil rajanev kompositsioon. Kaks ruu-
tude rida põrandal suunavad meie pilgu pildi sügavusse, siis liigub
see aeglaselt piki majesteetlikku treppi, üles ja jõuab kaugusse
kaduva kaarte anfilaadini. Esiplaanil on antud istuvate ja kum-
marduvate filosoofide figuurid. Nad paiknevad pildi äärtel. Edasi
on kujutatud mõningaid filosoofe trepil ja astmetel lamavat Dio-
genest. Sel viisil seostatakse kompositsiooniliselt fresko esi- ja
tagaplaan. Ja lõpuks pildi keskosas on sinise taeva taustal antiik-
filosoofia kahe korüfee — Platoni ja Aristotelese figuurid. Suure-
pärane noone, mille Raffael on kavandanud ja «ehitanud», organi-
seerib väga hästi pildi kogu kompositsiooni ning lubab fresko
sügavusse ulatuvale perspektiivile vaatamata säilitada selle hori-
sontaalse lineaarse plaani ja seinava visuaalse terviklikkuse. Nii on
renessansiajastu kõrged kompositsiooni-, perspektiivi- ja koloristli-
kud printsiibid rikastanud monumentaal- ja dekoratiivkunsti ning
aidanud jäädvustada ajastu humanistlikke ideaale.

Dekoratiivkunst on kaunistav, kuid mitte ilutsev kunst. See
aitab luua terviklikku arhitektuuriansamblit. Dekoratiivkunsti teo-
sed pole mitte surnud sümbolid, vaid inimeste tegude, püüdluste,
tunnete ja kavatsuste elavad jäädvustused. Neis peegeldub kõige
enam ajastu stiil. Kunstiteadlane ja arheoloog võivad uksekäe-
pideme tüki või seinamaali jäänuste järgi samasuguse täpsusega
taastada ajastu kultuuripalge paljud jooned, nagu paleontoloogid
taastavad ühe hamba või ühe luu järgi ammu väljasurnud looma-
liigi üldilme ja seda ümbritsenud looduse iseärasused.

● 5. Maal ja graafika

Maalikunstis kujutatakse tasandil pilte reaalsest maailmast, mida on teisendanud kunstniku loominguline fantaasia.

Ürgajastu kunstnik ei tajunud maastiku ilu. Inglise etnograaf ja arheoloog E. Taylor kirjutas oma raamatus «Ürgajastu kultuur»: «Ühes maalikunsti valdkonnas ületavad uued kunstnikud igasuguse kahtluse antiikseid, nimelt maastikumaalis. Kui hästi vanasti ka ei joonistatud figuure, aga jämedajoonelised ja rutiinised mäed, metsad ja majad tagaplaanil sarnanesid ikka vaid ideograafilise kirjaga. Need pigem tähistavad välismaailma kui kujutavad teda sellisena, nagu ta on.»⁹ Ürgne kütist kunstnik koondas kogu oma tähelepanu sellele, mis oli talle eluallikaks. Ta oli suurepärase animalist.

Küttimine muutis ürginimese heaks loomariigi tundjaks. See tõttu esineb koopamaalides hämmastav vormide täpsus, loomade kehaehituse, eluviiside ja harjumuste tundmine. Nagu alati, eelnes siin utilitaarne külg esteetilisele: et looma tappa, tuli teada tema kõige õrnemaid kohti ja käitumisviisi; et looma keha tükeldada, tuli tunda selle ehitust. Kunstnik kinnistas ja jäädvustas rahva kogemusi, muuseas ka kütimisvilumusi. Ta õpetas ennast ja oma suguharu liikmeid tähelepanelikumalt ja täpsemalt suhtuma oma huviobjektis.

Algul õppis inimene tabama ja jäädvustama esemete kontuure ning plastilisi vorme. Siis hakkas ta järk-järgult eristama ja reprodutseerima värve. See oli terve ajalooline protsess. Veel kreeklastel ei teinud näiteks vahet helesinise ja rohelise värvi vahel.

Ürgajastu kunstis polnud kujutatavate välismaailma esemete vahekorrad mitte niivõrd ruumilised kui mõttelised. Austraalias on Chami saarel (Carpentaria lahes) ürgne koobas, mille valgele seinalle on musta ja punase värviga joonistatud kangurud, keda jälitavad kolmkümmend kaks kütti. Neist kolmas on ülejäänutest kaks korda pikem, sest kujutab juhti. Vanaegiptuse kunstnikud joonistasid väejuhi figuuri samuti mitu korda suuremana sõdurite, figuuridest, et seda mõtteliselt esile tuua. Need olid esimesed kompositsioonilised aktsendid, mida kunstis kasutati. Maalikunstis ei tundud siis ei joon- ega õhuperspektiivi. Austraalia põlisasukad ja bušmanid paigutavad samuti nagu vanad egiptlasedki kaugemal asetsevad esemed kõrgemale.

Hiljem, renessansiajastul, kujunesid kompositsioonilistest aktsentidest arendatud kompositsiooniprintsiibid. Figuuride üks

või teine asetus pildil näitas nende vahekorda, karaktereid ja vastastikust seost. Kompositsioon hargnes ruumis.

Antiikajal olid maal ja graafika lähedased niihästi teineteisele kui ka kirjandusele. Vanahiina maalikunstil on sugulusjooneks nende üks iseärasus — teosed on jutustavad. Pilt kujutab endast sündmuste ahelat, jutustust, mida on arendatud figuuride rea kaudu. Ent juba sellel varasel arenguetapil võimaldas maalikunst esitada tasandil esemeid, mis on nähtud eri vaatepunktidest. Vanaegiptuse kunstnikud joonistasid profiilis kujutatud näole mõlemad silmad. Lõunamelaneesia kunstnike piltidel kujutatakse otsese pilgu eest varjatud tasandeid: inimese pea kohale joonistati ketas, mis tähistas kukalt, või joonistati kahekordne nägu, mis kujutas «pilku ümberringi».

Antiikset kujutavat kunsti iseloomustab suur huvi anatoomia vastu, inimkeha ilu ja jõu vastu. Sellel huvil on sügavad konkreet- sed ajaloolised juured. Ainult tugev ja ilus kreeklane oli võimeline kaitsma kodumaad võõramaalaste pealetungi vastu ja tootmist orjadega varustama.

Olümpiamängudel, kangelaste skulptuuridel ja freskomaalidel olid tegelikult lähedased sotsiaalsed ja eetilised funktsioonid.

Keskaja maalikunsti huvi oli suunatud indiviidi sisemusse, tema hinge sügavusse. Inimkeha kaotas kunstis oma iseseisva tähtsuse. Kõike maist püüti kunstist eemaldada, tihti suhtuti sellesse halvustavalt. Alasti natuuri ilu asemele tuleb lihasuretamise kultus, keha drapeeritakse raskesse, põrandani langevasse rõivasse, mis varjab mehe ja naise kehavorme. Selles suhtes on kõige iseloomulik allalangev mungarüü. See muudab inimese vormituks. Tolle ajastu kunstnikud ei oska veel edasi anda täiskasvanu ja lapse erinevust. Keskaegsetel piltidel on Kristus rinnalapsena lihtsalt väike täiskasvanu.

Keskaegne maalikunst andis maailmast tingliku, tasapinnalise kujutuse. Tema jaoks ei eksisteerinud mitte ruumivahekordade hierarhia, vaid tähenduse hierarhia. Kompositsioon ei arvestanud mitte objekti kaugust vaatleja silmast, vaid selle mõtet ja tähendust.

Renessansiajastul areneb maalikunst niikaugele, et muutub teatud mõttes juhtivaks kunstiigiks. Just maalikunstis leidis kõige parema ja täielikuma väljenduse ajastu asketismi- ja skolastika- vastane paatos, püüd praktika ja elu rikkuste, tema vaimsete ja meeleliste rõõmude poole.

Renessanss äratab ellu huvi inimkeha vastu. Humanistidest kunstnikud ei avastanud mitte ainult seda, mida olid tundnud juba kreeklastel — inimkeha proportsioonide ilu ja harmooniat —, nad avastavad ka keha hingestatuse ilu, vaimse elu, mis helgib

⁹ Э. Тэйлор, Первобытная культура. М. 1939, кн. 174.

näos ja silmis, inimese naha ilu, naisekeha võlu. Nad rõhutavad rõõmu olemisest, elu vaimset ja meelelist nautimist.

Renessansi kunstnikud oskavad edasi anda vanuselisi erinevusi inimese anatoomias. Laps Leonardo da Vinci Madonna Litta kätel pole kääbus, vaid on tõesti rinnalaps. Peale selle tabavad ja kujutavad kunstnikud ülitäpselt liikuva inimkeha anatoomiat — lihaste kuju ja kehaosade vahekorra muutusi eri rakursside, liikumise erineva tempo ja täpsuse puhul.

Renessansiajastu tegelased jaatavad maalikunsti üldinimlikku tähtsust, seda, et ta ei vaja teise keelde tõlkimist nagu kirjandus. Leonardo da Vinci kirjutab: «... Kui poeet teenib mõistust kõrva abil, siis kunstnik silma abil, mis on väärtuslikum meel. Kuid ma ei palu neilt midagi muud, kui et hea kunstnik kujutaks raevukat lahingut ja poeet kirjeldaks teist lahingut ning et siis mõlemad pandaks kõrvuti välja. Sa näed siis, kuhu vaatajad peatuma jäävad, kus on rohkem arutamist ja kõlab rohkem kiitusi, kumb rahuldab vaatajat rohkem. Muidugi meeldib pilt kui kasulikum ja ilusam rohkem... Vali poeet, kes kirjeldaks naise ilu tema armastatule, ja vali kunstnik, kes teda kujutaks, ja sa näed, kellel poole armunud kohtumõistja kaldub.»¹⁰

Siin näeme Leonardo da Vincit mitte niivõrd kunstnikuna, kes eelistab oma kõrget ametit teistele kunstidele, kuivõrd teoreetikuna, kes teravalt tunnetas, et maalikunstil oli renessansiajastu kunsti liikide süsteemis juhtiv koht.

Renessansiajastul pandi alus värvikompositsioonile, mis näitab põhilist ja keskset pildis värvi ja valguse abil. Näiteks Rembrandt loob tumedat fooni kasutades pildi üldise, suursuguselt traagilise koloriidi, mis peegeldab seda maailma, kus tema kangelasid elavad. Ta annab ka valgusaktsendi, mis toob inimesest välja tema kõige väljendusrikkama osa — näo ja käed. Need tungivad esile pimedusest, mis näib iga hetk valmis olevat inimest neelama. Rembrandti selle värvikompositsiooni taga peituvad sügavad mõtisklused ajastu üle.

Renessansiajastu avastas perspektiivi seadused ehk, laiemalt öeldes, jõudis ruumi vaba valdamiseni. Perspektiiviideed arendasid Brunelleschi ja Alberti, kes õpetasid organiseerima pildiruumi selliselt, et see kujutaks endast siisuguse püramiidi lõiget, mille tekitavad esemetelt meie silma minevad kiired. Ruumi valdamisest ei kõnele mitte ainult perspektiivi konstrueerimine (näiteks Leonardo da Vinci «Püha õhtusöömaaja» kompositsioon), vaid ka «dematerialiseeritud» ruumi loomine. Viimane esineb näiteks Raffaeli

¹⁰ Леонардо да Винчи, Избранные произведения, т. II. М. 1935, lk. 62—63.

«Sixtuse madonnas». Sellel kujutatakse naist, kes kõnnib pilvedel. Ruumi dematerialiseerimise efekt saavutatakse perspektiivi nihutamise: kaks ingliti pildi esiplaanil on näoga vaataja poole ja madonnast eespool, kuid nad on tõstnud pilgu ja selle madonnale suunanud. Nihutamata perspektiivi seaduste järgi ei saaks nad madonnat vaadata, sest ta on neist tagapool, kuid nad elavad kehatu ruumis ja nende silme all toimub ime: ilmub naine, kes kannab kätel jumalat.

XIX sajandil süvenes juba varem alanud maalikunsti ja graafika eraldumise protsess. Graafika spetsiifikaks on lineaarsed vahekorrad. Ta kujutab esemete vormi, nende valgustatust, valguse ja varju vahekorda jne. Maalikunst jäädvustab välismaailma reaalseid värvivahekordi, värvis ja värvi kaudu väljendab ta esemete olemust, nende esteetilist väärtust, kontrollib nende ühiskondlikku tähendust, nende kooskõla või vastuolu oma ümbrusega. Põhimõtteliselt erineb graafikast näiteks impressionistide kunst. See ei anna midagi edasi väljaspool värvi, kõik lineaarne etendab temas teisejärgulist osa. Mitte joonis, vaid kujutatavate esemete värvivahekorrad muutuvad maalidel esteetilise mõtte peamisteks kandjateks. Märkides neid XX sajandi künnisel toimunud muutusi maalikunsti arengus, kirjutab impressionismi uurija C. Mauclair: «Selliselt mõistetud maalikunst muutub täiesti optiliseks kunstiks. Seades oma eesmärgiks harmoonia otsimise, muutub ta poemiks sõltumatult ekspressionist, stiilist ja joonistusest, mis olid endisaegse maalikunsti peaesmärgiks. Peaaegu oleks vaja uut nime sellele erilisele kunstile, mis läheneb samavõrd muusikale, kuivõrd ta eemaldub kirjandusest ja psühholoogiast.»¹¹

Maalikunst oli omandanud valguse, maaliti valguse, poolvalguse, udu, õhu, varju, poolvarju värve. Näiteks C. Monet' Londoni udu kujutataval maalidel on tabatud ja kujutatud valguse ülipeeni üleminekuid. Maali kompositsioon ise muutub värvikompositsiooniks. Tänapäeva maalikunstis, ütleb Picasso, on iga pintsli löök operatsioon, mis peab olema täpne nagu kellassepal. Sa maalid mõne isiku habet; habe on ruuge, ja see värv suunab sind ansambelis kõike ümber tegema, ümber maalima kõike, mis on selle läheduses, see on nagu ahelreaktsioon.

XX sajandil muutub maalikunsti iseloom järsult. Maailma nägemisele maali kaudu avaldab mõju foto ja kino tekkimine, tehnika areng, tänapäeva inimese muljete rikkus ja mitmekesisus, tema intellektuaalse ja psühholoogilise maailma süvenemine. See tekitab maalikunstis püüde näidata eset kinolinal näidataval kujul,

¹¹ К. Моклер, Импрессионизм. Его история, его эстетика, его мастера. М. 1908, lk. 22.

mis eeldab eseme igakülgset ülevaatamist muutuvatest, liikuvatest vaatepunktidest.

Fotokunsti ja värvilise foto tekkimine on maalikunsti ette seadnud uued ülesanded. Objekti lihtsalt mälestuseks jäädvustada võib nüüd foto abil. Sellega seoses kasvab XX sajandi kunstis subjektiivse elemendi osa, suureneb isikliku nägemisviisi, elu teravalt individuaalse tajumise osatähtsus.

● 6. Skulptuur

A. Rodin kujutas looja kätt savi vooliva skulptori käena. Skulptori töö sarnaneb tõepoolest legendaarse maailma loomisega jumala poolt.

Skulptuur on ruumiline kujutav kunst, mis hõlvab maailma plastiliste kujundite kaudu. Viimased jäädvustatakse materjalides, mis on võimelised edasi andma nähtuste palet elus.

Skulptuuriteoseid raiutakse välja kivirahnust (näiteks marmorist või graniidist), nikerdatakse puust, voolitakse kuju ruumala suurendades savist või plastiliinist. Pehmeid materjale loetakse ajutisteks, nendega töötamisel eeldatakse harilikult, et töö valatakse püsivamasse materjali — kipsi või pronksi. Uuemal ajal on skulptuuri jaoks kõlblike materjalide hulk laienenud: on loodud teoseid terasest, betoonist, plastmassist ja teistest materjalidest.

Inimene on skulptuuri peamiseks, kuid mitte ainsaks objektiks. Animalistid teevad loomafiguure. Umarskulptuur suudab reprodutseerida vaid mõningaid detaile inimest ümbritsevast reaalsest keskkonnast. Kuid tänu skulptuuri sellistele liikidele nagu madalreljeef ja kõrgreljeef puutub skulptuur lähedalt kokku maali ja graafikaga ning talle muutub kättesaadavaks isegi maastiku kujutamine.

Raidkunst annab alati edasi liikumist. Isegi täielikku paigalseisu tajume skulptuuris seesmise liikumisena, kestva olekuna, millel on oma ulatus nii ruumis kui ajas. Surnud inimese skulptuurkujutis annab edasi kehas peituvat varjatud liikumist, tema viimset rahu või viimsete heitluste pingutusi, mis on tardunud igaveseks. Selline on surnud Kristuse kuju madonna süles Michelangelo skulptuuris Pietá. Liikumine on tardunud Kristuse kehas, mis ema põlvedelt alla libiseb, kuid näib ühtlasi sellele elutule libisemisele vastupanu osutavat.

Kujuri käsutuses on vaid liikumise üks moment, kuid see kannab endas kõige eelnenu ja järgneva pitserit. Selline keha kahe liiku-

misetapi kujutuste kokkuviimine annab skulptuurile dünaamilise väljendusrikkuse.

Skulptuuri tajumine toimub alati kindlas ajas ja järjekorras. See hõlbustab liikumise edasiandmist ning leiab skulptuurikompositsioonis kasutamist.

Kuju vaatamine igast küljest ja vaatenurkade muutmine avab ruumilises kujutises ikka uusi külgi. Nii püüab surev ori Michelangelo skulptuuris end sirgu ajada ja vaataja on juba valmis uskuma, et langenu püsti tõuseb, kuid piisab vaatenurga muutmisest ja me näeme uuesti jõuetult vajuvat keha. Nii püüab surmale määratud ori tõusta juba sajandeid, kuid vajub ikka ja jälle tagasi.

Skulptuurile on orgaaniliselt omane võime olla monumentaalne. Monumentaalskulptuur esineb enamasti sünteesis arhitektuuriga. Iseloomulikuks näiteks skulptuurist ja ehitusest koosneva ansambli kohta on Michelangelo loodud Mediceite hauakabel Firenzes.

Meenutagem sellesse ansamblisse kuuluvaid figuure «Hommik» ja «Õhtu».

Õhtut kehastab mehefiguur. Mees on poollamavas asendis ja toetub käele, teine käsi puhkab küljel, parem jalg on toe kaotanud ja libiseb, pea on veel püsti, kuid on tunne, et mees langetab ta kohe vasakule õlale. Hommikut kehastav naisfiguur on samuti poollamav, käsi on küünarnukist painutatud ja veidi tõusmas, nagu hakkaks naine end sirutama, ärkava figuuri mõlemad jalad toetuvad juba kindlalt asemele. Uinuv ja ärkav inimene — selline on nende figuuride plastiline tähendus. Ühtlasi on nende mõte märksa laiem, nagu see skulptuurteoses tavaline. Meie ees on inimvaimu ärkamine ja uinumine, igavesele unele hääbumine, suremine ja ülestõusmine. Michelangelo üldistatud figuurid on täis sümbolset mõtet, neis ei kerki esile mitte ainult päevaajad, vaid ka inimese eluiga, inimkonna arenguetaapid.

Laialdased üldistused peituvad skulptuuri loomuses endas. Puškin on märkinud, et värvitud skulptuur jätab kahvatuma mulje kui ühevärviline, kuna värv paralüseerivat üldistuse.

Skulptuuri kujutus- ja väljendusvahenditeks on valgus ja vari. Kuju tasandid ja pinnad loovad valgust peegeldades ja varju heites ruumilise vormide mängu, mis avaldab vaatajale sügavat esteetilist mõju. Kui pronksskulptuuril on valgus ja vari teravalt eraldatud, siis valguskiiri läbilaskev marmor lubab luua peene valguse ja varjude mängu. Seda marmori iseärasust on antiik-kunstnikud hästi kasutanud. Nii on Milose Venuse kujus õrnalt roosaka, õige veidi läbihelkiva marmori kaudu imetlusväärse meisterlikkusega edasi antud naisekeha õrnust ja elastsust.

Skulptuur on üks vanemaid kunstiliike. Esimesed skulptuuri-mälestised kuuluvad kiviaega.

Vana-Egiptuses oli skulptuur tihedalt seotud surnute kultusega. Usuline veendumus, et hing elab seni, kuni elab inimese kujutis, pani kunstnikud looma püsivaid skulptuure väga tugevatest materjalidest (Liibanoni seeder, graniit, punane porfäär, basalt). Vana-Egiptuse skulptuurile on omane monumentaalsus, vormide mõningane lihtsustatus, kaldumine staatiliste figuuride poole.

Antiik-Kreekas saavutas skulptuur ülikõrge taseme. Mitte juhuslikult ei seostanud Hegel kunsti klassikalist (antiikset) perioodi just skulptuuriga.

Antiikses skulptuuris esineb alati seesmise vabaduse tunne. Kangelane on sundimatu ja säilitab oma seesmise väärikuse, isegi kannatused ei moonuta tema nägu, ei tee seda inetuks ega riku kuju harmooniat (näiteks «Laokoon»).

Keskajal arenesid eriti skulptuuri monumentaalsed vormid, mis esinesid sünteesis arhitektuuriga. Gooti skulptuuris ühines detailide naturalistlik üksikasjalikkus figuuride dekoratiivsuse ja dünaamilisusega, mis väljendas pingelist vaimset elu. Tekkisid ka illusoorised ja fantastilised kujud (näiteks Pariisi Jumalaema kiriku kimäärid).

Renessansiajastu kujurid löid terve galerii eredalt individualiseeritud kujusid tahtekindlastest, algatusvõimelistest ja toimekatest inimestest.

Barokkskulptuur (XVII saj.) oli pidulikult pateetiline, paraadlik, täis tujukast valguse ja varjude mängu, kujude materjal näis keevat ja kobrutavat. Klassitsistlik skulptuur oli, vastupidi, ratsionalistlik, rahulik ja suursugune, talle oli omane õilis lihtsus.

XVIII sajandil hakkab skulptuur kalduma inimportree sotsiaalse ja psühholoogilise iseloomustamise poole. XIX sajandil juurduvad ja puhkevad õitsele skulptuuri realistlikud vormid. Kujurid loovad inimestest esteetiliselt mitmetahulisi kujutusi. Kujud muutuvad ajalooliselt konkreetseks, olmeliselt ja psühholoogiliselt iseloomulikeks.

XX sajandil püüavad kujurid realismi saavutusi säilitada ja anda skulptuuris rohkem üldistust, mõnikord isegi sümboolseid ja üldinimlikke jooni.

Skulptuur areneb, kuid mitte inimkeha täpsema kujutamise suunas (selles on kreeklasi võimatu ületada). Süveneb kujude psühholoogiline sisu, laienevad võimalused ajastu vaimse elu väljendamiseks plastikas.

7. Kirjandus

Kirjandus hõlvab maailma esteetiliselt kunstilise sõna kaudu. Tema objekt ei laiene küll sirgjooneliselt, kuid järjekindlalt. Tänapäeval kuuluvad kirjanduse valdkonda loodus- ja ühiskonnanähtused, tohutud sotsiaalsed kataklüsmid ja rahvamasside liikumine, indiviidi vaimne elu ja tunnete igasugused varjundid. Oma eri žanrides käsitleb kirjandus seda materjali kas tegevuse dramaatilise reprodutseerimise või sündmuste eepilise jutustamise teel või inimese sisemaailma lüürilise eneseavamise kaudu.

Hegel märkis, et kirjandusel on ainulaadne võime haarata nii mõtete valdkonda kui ka erinevaid välisnähtusi, mistõttu kirjandusele ei ole kättesaamatu ei kõrgelennuline filosoofiline mõte ega ka looduse väline olemine.

On olemas interpreteerimist nõudvad kunstid (muusika, koreograafia, teater), mis vajavad esteetiliselt mõjulepääsuks kunstnikku, kes autori poolt loodu auditoriumile edasi annab. Interpreteerimist mittenõudvad kunstid (skulptuur, maal) ei vaja loomingulist vahendajat autori ja auditoriumi vahel. Oma ajaloo algusaastail oli kirjandus puhtakujuliselt interpreteerimist nõudev kunst, sest ta eksisteeris ainult suulise sõnalise loomingu kujul. Hiljem pole kirjanduse interpreteerimist vajavad vormid küll kadunud (folkloor), kuid seoses trükitud kirjanduse tekkimisega on kunstilise sõnaloomingu areng kulgenud põhiliselt interpreteerimist mittevajavas suunas.

Kirjandus on ajalooliselt muutuv. See tõde on tänapäeval teada enam-vähem lihtsustatud kujul iga kirjandusajaloolise teose kaudu ja isegi igapäevane teaduslikult arenemata ettekujutus kirjandusprotsessist käsitleb seda niisugusena. Tihti mõistetakse kirjanduse ajaloolist muutuvust liiga lihtsustatult — selles vahetult peegelduvate elunähtuste või kirjaniku maailmavaatelise positsiooni ja ideaalide muutumisena või uute kunstiliste vahendite ja võtete tekkimisena. Pole kahtlust, et kirjanduse teemad ja ideaalid ajalooliselt muutuvad, muutub ka kirjandusteoste sisu ja vorm. Kuid asi pole ainult selles. Kirjanduse spetsiifika ise on ajalooline nähtus, kirjandusteose ja kirjandusprotsessi kõik elemendid ja koostisosad, kirjanduse kõik iseärasused on alalises muutumises.

Kirjandus on nagu elav ja liikuv ideelis-kunstiline süsteem, mis reageerib tundlikult elu muutustele ja mis nagu iga elav organism kogu oma olemusega ümbritsevat keskkonda kajastab.

Kirjanduse arenemine kujutab endast püsivuse ja muutuvuse, järjekestvuse ja novaatorluse vastastikust mõju. Kirjanduse ajalooline muutuvus ise eeldab ka «konservatiivset» külge. Teiste sõnadega, kirjanduses ei toimu selliseid muutusi, mis hävitaksid ta

olemuse ja asendaksid selle filosoofiaga, nagu arvas Hegel. Võib näiteks kõnelda mõningatest «igavestest» elementidest, mis on kirjanduse loomuses. Nii on kirjanduse igaveseks teemaks ja objektiks inimese elu rahva seas ja rahva elu maailmas, s. o. inime, ühiskond ja nende omavaheline seos. Progressiivse kirjanduse püsivaks ideaaliks on inimeste õnn ja ühiskonna areng mitte indiviidist hoolimata ja tema vaesumise arvel, vaid indiviidi kaudu. Kirjanduse igavene vorm on aga kujundlikkus ja ilu.

Muidugi, õnne ja indiviidi ning ühiskonna vahekorra mõistmine ajalooliselt muutub, samuti muutuvad kujundite iseloom ja kujutlused vormi ilust.

Sõna kui kirjandusliku kujundi ehitusmaterjal sisaldab kujundlikkuse elementi juba oma vundamendis. Rahva loodud keel võtab endasse kõik rahva kogemused ja muutub tema mõtlemise vormiks. Keele ajalooline kujunemisprotsess ise, mis sisaldab endas sarnaste joonte ülekandmist ühelt nähtuselt teisele, on pannud keele assotsiatiivselt maailma nägema ja teda ette valmistanud tege- likkuse kunstiliseks peegeldamiseks.

Hegel nimetas sõna kõige plastilisemaks materjaliks, mis kuulub vahetult vaimule.

Kirjanduse ehitusmaterjal erineb arhitektuuri või maalikunsti materjalist (kivi, värvid) selle poolest, et sõna pole mitte ainult inimeste loodud, vaid teda on ka sajandeid ühiskonna poolt töödeldud. Kirjanik ei tooda oma materjali mitte looduse sügavatest varakambritest, vaid rahva vaimu ja rahva elu sügavustest.

Sõna on kirjandusteoses painduv, liikuv, muutuv ja ühtlasi kindla tähendusega. Poeet peab temast jagu saama nagu siplevast äsja püütud kalast.

Poeetilise sõna mõjujõust on palju pärimusi. Kreeklased jutustasid, et laulikud Orpheus ja Amphion taltsutasid laulude abil metsloomi ja liigutasid paigast puid ning kive. Puud läksid Orpheuse järel kõrbe ja paigutusid seal saludeks. Amphioni laulude saatel ladusid kivid ennast ise linnamüüriks.

Tänu sõna paindlikkusele ja piiramatutele väljendusvõimalustele võib kirjandus edasi anda mistahes teise kunstiliigi sisu elemente. Kirjandusele on kättesaadav kõik, mis on kättesaadav sõnale, kuid sõnale on jõukohane kõik, mis on jõukohane inimese mõtetele ja tunnete. Kirjanduse keelde võib «tõlkida» ka teisi kunstiliike. Kirjeldades «Sõjas ja rahus» Nataša Rostova tantsu, loob L. Tolstoi peaaegu nähtava koreograafilise kujundi. V. Hugo reprodutseerib «Pariisi Jumalaema kirikus» arhitektuuriteose kujundi.

Tänu mõtlemise aktiivsusele tuleb kirjandus eriti lähedale teadusele ja teaduslikule mõtlemisele, temas etendab erilist osa

tunnetamisfunktsioon. Kirjandusteosed lähenevad mõnikord vahetult teaduslikele uurimustele, mis kehastuvad samuti sõnalises, keelelises vormis. Näiteks sellise mastaabiga memuaarid nagu Herzeni «Minevik ja mõtted» sisaldavad endas ajaloo filosoofiat ning paiknevad sellisena kirjandusajaloo ja filosoofia piirimail.

Kui teaduses võib ühte ja sama mõtet ühesuguse eduga väljendada erinevate sõnadega, seda parafraseerida, siis kunstis saab esitatud mõtet täpselt väljendada ainult teatud sõnadega, millel on oma kindel järjekord.

Üksikud teadused «abstraheerivad keha, nähtuse, elu külgedest ühe külje».¹² Erinevalt teadusest käsitleb ilukirjandus nähtust tema terviklikkuses, selle mitmesuguste omaduste ja iseärasuste reaalses põimumises ja vastastikuses mõjus. Seetõttu on kunstiteoses erinevalt teaduslikust teosest iga lause justkui ainuvõimalik, temas ei saa midagi muuta ilma teose mõtet ja väljendusrikkust kahjustamata. Kirjanduslik kujund peegeldab nähtusi nende liigestamata terviklikkuses, peenimad kõnevarjundid omandavad siin ülisuure tähtsuse. Kirjandusliku kujundi hennest iseärasustest on tingitud näiteks raskused, mis tekivad teose kunstilisel tõlkimisel ühest keelest teise.

Kirjandus avastas esimesena psühholoogilise analüüsi ja arendas seda hinge dialektilise käsitlemise meetodit. Ta avastas maailma intellektuaalse analüüsivõime viisi. Kirjanduse sõnaline vorm lubab tal väljendada nii esteetilisi kui ka ühiskondlikke ja poliitilisi ideaale, luua tihe kontakt filosoofia, poliitika, moraali ja teiste ühiskondliku teadvuse vormidega. Tänapäeval on kirjandus kunstide süsteemis juhtival kohal ja avaldab olulist mõju teiste kunstiliikide arengule. Näiteks on parimad ooperid ja oratooriumid kirjutatud kirjanduslikel teemadel. Kirjandus (näitekirjandus ja filmistsenaariumid) on teatri ja filmikunsti aluseks.

● 8. Teater

Teater on kunstiliik, mis hõlvab maailma kunstiliselt näitlejate draamaatilise tegevuse kaudu vaatajate silme ees. Teatri aluseks on näitekirjandus. Ühtlasi sisaldab teater endas maalikunsti, skulptuuri, mõnikord ka arhitektuuri (dekoratsioonid), samuti filmi, muusika ja tantsukunsti elemente. Teatrikunsti sünteetilisus määrab tema kollektiivse iseloomu: etenduses liituvad dramaturgi, lavastaja, kunstniku, helilooja ja näitleja loomingulised otsingud.

¹² V. I. Lenin, Teosed, 38. kd., lk. 367.

Teatri varasel arengutasemel oli dramaturgiks ja osatäitjaks sageli üks ja sama isik. Kuid aegade jooksul muutus etenduse põhiprintsipiibiks ansambel. Etendust loova kollektiivi etteotsa on asunud nüüd lavastaja. Ta juhatab tervet truppi, tõlgitseb näitekirjaniku ideed, vormib näidendist etenduse ja suunab etenduse käiku.

Teatris on kunstilise kujundi «ehitusmaterjaliks» elav inimene, näitleja. Tema kaudu kehastuvad dramaturgi ja lavastaja kavatsused. Ta haarab oma tegevusega laval kõike ja annab sellele teatrailsuse. Teatrilavastuse töepärasus ei sõltu mitte dekoratsioonide loomulikkuse astmest, vaid näitleja mängu veenvusest. Me võime laval absoluutse täpsusega reprodutseerida toa sisustuse, maastiku või vaate linnatänavale, kuid kõik dekoratsioonid jäävad surnud rekvisiidiks, kui näitleja ei hingesta neid oma lavalise käitumise tõega. Vastupidi, ka ümbritseva keskkonna kõige üldisemad tähistused (lihtsalt sildid: «aed», «stepp» või «loss», nagu see oli Shakespeare'i teatris) hakkavad elama teatrielu, kui vaatajad jäävad uskuma, et näitleja tunneb ja tegutseb nagu inimene, kes on näidendi sündmustikuga eeldatavas keskkonnas ja olukorras. Näitlejameisterlikkus nõuab erilist annet. Näitlejal peab olema vaatlusvõimet, tähelepanu, oskust elulist materjali valida ja üldistada, fantaasiat, mälu, temperamenti, ta peab valdama selliseid väljendusvahendeid nagu hea diktsioon, mitmekesised intonatsioonid, miimika, plastika, žest jne.

Teatri tähtis iseärasus on selles, et siin toimub loomeakt (näitleja loob lavakuju) vaataja silme all. Tänu sellele on teatril tohutud võimalused vaataja vaimseks mõjustamiseks.

Kinos näeb vaataja loomeprotsessi tulemust, teatris protsessi ennast. Ja selles on etenduselt saadava naudingu eriline võlu. Lavakuju nagu kasvaks ühest etendusest teise. Näitleja rikastab iga uut esinemist oma osas uute mõtiskluste ja tähelepanekutega elust, arvestab oma kogemusi vaatajaga suhtlemisel. Ühtlasi on see teatri piiratuse allikaks, teatrikunst pole nii massiline kui filmikunst, sest ta ei saa oma etendusest valmistada sadu koopiaid. Filmilindile võetud etendus kaotab kahjuks palju oma teatrispetsiifikast, esmajärjekorras kaob näitleja vahetu kontakt vaatajaga, looming publiku silme all.

Teatrikunst juured ulatuvad kaugesse ürgaega. Tema tähtsamad elemendid eksisteerisid juba ürgsetes rituaalides, tootemitantades, loomade käitumisviisi kopeerimises jne. Teatraliseeritud kombetalituste puhul kasutati sageli spetsiaalseid kostüüme ja maske, keha tätoveeriti ja värviti.

Antiikajal oli teatril suur vaatajaskond, etendusele kogunes kuni 15 000 inimest. Antiiksete etenduste tegevus toimus harilikult

looduse rüpes, moodustades nagu osa tegelikust elust. See muutis antiikse teatri kordumatult loomulikuks ja realistlikult elavaks.

Keskajal arenes teater kahes vormis: rahvalikus ja ametlikult religiooses. Usundiline teater pärineb liturgilisest draamast, mida kanti ette jumalateenistuse osana. XIII–XIV sajandil tekkisid kiriklike lavastuste iseseisvad, jumalateenistusest eraldunud žanrid müsteerium ja miraakel, millesse tungisid ka rahvalikud motiivid ja ettekujutused. Teatri demokraatlikku arenemisjoont kehastas aga rahva iseseisev looming, mille kandjateks olid rändnäitlejate (žonglööride) trupid. XV sajandil kujunes keskaegse teatri kõige demokraatlikuma žanrina farss, mis tõi teravmeelselt esile pilte oma ajastu olmest ja kommetest.

Renessansiajastul tekivad teatrikunsti rahvalikud vormid, mis on humanismist läbi imbunud (*commedia dell'arte* Itaalias). Teater saab sügava filosoofilise sisu, analüüsib maailmas valitsevat olukorda (Shakespeare) ja võitleb sotsiaalsete õiguste eest (Lope de Vega).

Klassitsistlik teater (XVII saj.) toetus normatiivsele esteetikale (Boileau) ja ratsionalistlikule filosoofiale (Descartes). Selle teatri aluseks olid tragöödiad (Racine, Corneille) ja komöödiad (Molière), mis püüdsid väljendada muutumatuid eetilisi norme, luua ideaalseid kangelasi ja välja naerda üldinimlikke pahesid. Näitlejate kunst oli sel perioodil deklamatsiooniline ning seda kasutati sügavate tunnete pateetiliseks väljendamiseks. Näitlejad püüdsid kehastada kõige üldisemaid üldinimlikke jooni ning ignoreerisid nende konkreetseid ajaloolisi ja rahvuslikke iseärasusi.

XVIII sajandil tungivad kunsti valgustajate ideed (Diderot, Lessing), teater muutub kodanluse ja kogu kolmanda seisuse feodalismivastase võitluse vahendiks. Näitlejad püüavad väljendada tegelaskuju sotsiaalset seisundit, kunst omandab realistlikud jooned.

Feodaalse absolutistliku korra kukutamise kerkib esile teatri demokratiseerimise, tema massiliste, rahvalike vormide loomise ülesanne. Tekib revolutsioonilis-heroiline teater, mis jaatab Prantsuse kodanliku revolutsiooni ideid. Kutsutakse ellu lihtrahvale ettenähtud teatrid: «bulvariteatrid» (Pariis), «väikesed» teatrid (New York), eeslinnateatrid (Viin). XIX sajandi esimesel poolel levis romantiline teater, mis kajastas ühiskonna pettumust Prantsuse kodanlikus revolutsioonis. Selle teatri iseärasuseks oli sügav emotsionaalsus, lürisim, mässuline paatos, tegelaskujude karakterisus.

XIX sajandi kolmekümnendatest aastatest muutub teatris valitsevaks suunaks kriitiline realism. See teatrikunst suund areneb

Gogoli, Ostrovski, Tšehhovi, Ibseni ja Shaw' dramaturgia baasil. Teater muutub sügavalt rahvuslikuks.

Vene XIX sajandi lavakunst oli realistlik, käsitles teravaid sotsiaalseid probleeme, suhtus tegelikkusesse kriitiliselt, muutudes kohati selle lõikavalt satiiriliseks paljastuseks, tegeles elu sügava tüpiseerimise ja psühholoogilise analüüsiga.

Nõukogude teater on jätkanud klassikalise kunsti realistlikke traditsioone ja rikastanud neid uute lavalise mõtlemise vormidega.

Suuri teeneid meie teatri arendamisel on Stanislavskil. Ta töötas teoreetiliselt läbi ja juurutas kunstipraktikasse printsiibid, mis aitavad näitlejal valida vaataja mõjustamiseks teaduslikult põhjendatud vahendeid. Stanislavski süsteem eeldab näitleja sulamist lavakujusse, tema maksimaalselt täielikku ümberkehastumist tegelaskujuks.

Meierhold ja Vahtangov tegid näitleja mänguprintsiibiks osast «võõrandumise»: osatäitja ja lavakuju ei tohi ühte sulada, nende vahel peab säilima distant, mis lubab kuju loojal väljendada oma suhtumist kangelas. Näiteks avastati «Printsess Turandot» eten-duse käigus Vahtangovi teatris, et näitleja võib osasse «sukelduda» ja sellest «välja tulla». Näitleja kord liitus kangelasega, kord eemaldus temast.

Pogodin, Lavrenjov, Višnevski avastasid teatrikunsti rikastamise võimaluse, tuues lavakunsti kinematograafilise mõtlemise elemente (episoodide kiire vaheldumine, tegevuse tormiline tempo, massistseenid, mis kajastavad rahva osa ajaloos jne.). Rozov tõi teatrikunsti teravad moraali-probleemid ja kodanikupaatose.

Etlemiskunst ja ümberkehastumiskunst on kaks näitlejaloomingu printsiipi. Esimene neist realiseerub tänapäeval peamiselt intellektuaalses teatris, teine aga olmedraamas ja peamiselt psühholoogilises teatris. Viimase põhiisearasuse on hästi määratlenud A. Puškin «Kirgede ja tunnete tõepärasus ettekujutatavates olukordades...»

On olemas mitut tüüpi rakette: näiteks õhk — õhk, maa — õhk, õhk — maa ja maa — maa. Siin näitab esimene sõna, kust lend algab, ja teine sõna, kus ta lõpeb. Analooiliselt võib vaadelda teatritüüpe: tundelt tunde (Blok'i dramaturgia), tundelt mõttele (Tšehhovi dramaturgia ja Stanislavski lavastusprintsiibid), mõttelt mõttele ja mõttelt tunde (Brecht'i eepilise draama printsiibid).

Tšehhovi draamas, mis klassikaliselt vastab Stanislavski süsteemile, tekitab tegevus tunde ja tunne kannab mõtet. Näitleja väljendatud psühholoogiliselt tõepärane tunne peab olema haarav ja vaatajat emotsionaalselt mõjustama. See tunne peab vaataja südames vastu kajama ja temas Aristotelese sõnade järgi «sarnase afekti» tekitama. Teiste sõnadega, vaatajas peab tekkima tundesei-

sund, mis on sarnane näitleja omaga (kaasatundmine). Suunates vaataja tundeid kindlas sihis, viib teater ka tema mõtted kindlasse suunda.

Brecht'i eepilises teatris jätkatakse Diderot' valgustusteatri ratsionalistlikke printsiipe, mis on sõnastatud viimase teoses «Näitleja paradoks». Näitleja on Diderot' meelest suur teeskleja, kes ei vala pisaraid mitte tunnete tõttu, vaid oma mõistuse teadliku pingutuse abil. Ta peab olema dramaturgi mõtete külm ja rahulik elluviija. Mõte juhib kõike, sealhulgas ka tundeid.

Näitlejatele adresseeritud luuletuses «Igapäevasest teatrist» esitab Brecht näitlejaloomingu põhiprintsiibid eepilises teatris järgmiselt:

«... Jäljendaja

ei lahustu iialgi jäljendatavas. Mitte kunagi

ei omanda ta lõplikult jäljendatava

kuju. Alati

jääb ta demonstreerijaks, kehastajat temast ei saa.

Kehastatav

pole temasse sulandunud — ta on jäljendaja,

kes ei jaga teise tundeid

ega vaateid. Tal on temast

üksnes natuke aimu. Tema imiteerimine

ei loo temast endast ja tollest teisest mingit kolmandat,

kes koosneks nagu neist mõlemast, — ei mingit kolmandat,

kelles

tuksuks ühine süda ja

mõttele ühine aju.

Hoides alal kõik oma

tunded,

seisab teie ees kujutaja, näidates teile

talle endale võõrast inimest.»¹³

Brecht ütleb, et eepiline teater «sunnib vaatajat otsuseid tegema», «vastandab vaataja sündmusele ja paneb ta seda uurima», «pöördub mõistuse poole».

Brecht'i dramaturgia eepiline laad on seotud tema intellektualis-miga. Kui Brecht'i loomingu dramaatiliseks küljeks on maailma konfliktisuse esitamine tegevuses ja tegevuse kaudu, siis selle eepiliseks küljeks on sügav mõtisklus maailma saatuse ja inimese ning rahva saatuse üle selles keerulises maailmas.

See on paradoksaalne, kuid filmikunst on teatri teatrisse tagasi toonud. Ta on aidanud lõpu teha tegelikkuse lamedale naturalistlikule järeleaimamisele — dekoratsioonide ja näitlejate käitumise fotograafilisusele. Elu kujutamise naturaalsuses ei saa teater filmiga võistelda. Seepärast peavad kunstilised otsingud laval

¹³ Б. Б р е х т, Пьесы, lk. 7.

minema teises suunas, mis rohkem vastab teatri olemusele: elu intellektuaalse analüüsi ja filosoofiliste, maailmas valitsevaid olukordi uurivate mõtiskluste suunas, inimloomuse ja -karakteri ning inimese ja maailma vahelise seose sügava üldistamise suunas.

● 9. Muusika

Muusika tekkis juba ühiskonna arengu madalamatel astmetel. Ta etendas siis peamiselt utilitaarset osa. Lauluviis oli kohandatud töörütmi, hõlbustas liigutuste sooritamist ja aitas tööd tootlikumaks muuta. Peale selle kasutati rütmi suhtlemisel ja inimeste ühendamisel ühtsesse tööprotsessi. Muusika kui kunst fikseerib ja arendab seda häälelist suhtlemisprotsessi, mis on seotud inimekõne arenemisega.

Algu arenes muusika lahutamatus seoses kirjandusega. Luuleteost intoneeriti meloodiliselt, seda lauldi. Samasuguses sünteesis oli muusika tantsuga.

Muusika toob esile eri liiki helisid, mida looduses ei esine ja mis ei eksisteeri väljaspool muusikat. Kust need helid siis tulevad? «Täpselt samuti nagu maalikunstnik jäljendab looduse vorme ja värve,» kirjutas Dubos, «nii matkib ka muusik hääle tooni, intonatsiooni, ohkeid ja modulatsioone. Ühesõnaga, ta jäljendab kõiki hääli, mille abil looduses endas tundeid ja kirgi väljendatakse.»¹⁴ H. Spencer väidab samuti, et muusika allikaks on kirgliku, erutatud kõne intonatsioonid.

Heli on muusikas intonatsioonilise iseloomuga. Esimeseks muusikainstrumendiks oli hääl. Muusika aluseks on rütm ja harmoonia, mis oma ühinemisel annavad meloodia. Viimane tekib kõneintonatsioonide ja tootmisprotsesside rütmide kunstilisel üldistamisel. Selline üldistamine on toimunud eelkõige rahvaviisides, mida on loodud ja lihvitud sajandite kestel. Muusika toetub rahvaloomingust pärinevatele allikatele — laulule ja tantsule, rahvusliku loomingu elavatele tüüpilistele intonatsioonidele, meloodiatele ja rütmidele. Muusika on meloodiline, rahvalik, rahvusliku värvinguga.

Muusikalise kujundi aluseks olev inimkõne intonatsioon on alati emotsiooniküllane. See asetabki pitseri muusikalise heli iseärasustele. Muusika kõneleb inimestega «vahetus hingekeeles», temas peegeldub elu, mis erutab inimhinge rõõmu, nukruse, kurbuse ja

¹⁴ Vt. Э. Гроссе, Происхождение искусства. М. 1899, lk. 260.

teiste loendamatu mitmekesisiste tunnete ja nende varjundite kaudu. Muusikaline kujund on tervenisti inimtunnetest kootud.

Muusikas esineb helide jäljendamist, samuti on temas kujutavaid momente, kuid mitte need pole tema spetsiifiliseks jooneks.

Muusikaline kujund pole vahetult nähtav nagu maalikunstis või konkreetne nagu sõna. Ta ei anna edasi täpseid mõisteid, ei loo täpseid, silmaga tajutavaid pilte, ei jutusta sündmusi ümber. Muusika mitte ei kujuta inimese tundeid ja mõtteid, vaid vastab neile. Kuid selleks et mõte väljenduks helis, peab ta muutuma intonatsiooniks, rõhutab B. Assafjev.¹⁵

Muusika on oma loomult dünaamiline. Ta ei kujuta ainult eri liiki helisid, vaid ka nende helide liikumist, nende voolu ajas, mis väljendab inimese kogu lõpmatu elamustegammat. Ta on «heli-luule».¹⁶

Muusika väljendab üldistatud heliliste kujundite kaudu olulisi eluprotsesse. Beethoveni teostes on kuulda suurte sõjakäikude ja võitude vastukajasid, revolutsiooniliste marsside intonatsioone ja rütme. Selline on näiteks VIIenda sümfoonia finaali R. Rolland nimetas seda muusikat kuulsuse epopöaks, sõjategevuse ja suurte triumfide muusikaks.

Muusikale kui eriti keerukale kunstiliigile, mille kujunditel pole väljaarenenud kujutavat funktsiooni, on toetunud irratsionalistlikud ja intuitivistlikud esteetikakontseptsioonid. Ratsionalism (Leibniz) pidas muusikat vaimu varjatud aritmeetiliseks tegevuseks. Schopenhauer arvas, et muusika on vaimu salajane tegelemine metafüüsikaga, mille üle vaim ei saa filosoferida, ta kujutab kõikjal peituvat pimedat teadvuseta tahet. Schopenhaueri arvates on maailma tunnetamine muusikale täiesti võõras, sest ta on nähtavast maailmast täiesti sõltumatu ja lihtsalt ignoreerib seda ning võiks teatud määral eksisteerida ka siis, kui maailma ei oleks, mida ei saavat öelda teiste kunstide kohta. Vastupidi, Spengler pidas muusikat inimtunnetuse kõrgeimaks vormiks. Kuid ei muusika tunnetusvõimaluste ülehindamine ega nende eitamine, ei ratsionalistlikud ega intuitivistlikud kontseptsioonid näita muusika tõelist olemust. *Muusikalise kujundi olemuseks on emotsionaalne elamus ja tundevärvinguga idee, mis on väljendatud eriliste inimkõne intonatsioonil baseeruvate helide kaudu.*

Muusikalise keele tähtsaimateks elementideks ja väljendusvahenditeks on meloodiline ja intonatsiooniline laad, kompositsioon, harmoonia, orkestreering, rütm, tämber, dünaamika.

Muusika sarnaneb arhitektuuriga rütmi tohutu tähtsuse tõttu,

¹⁵ Б. Асафьев, Музыкальная форма как процесс. Л. 1963, lk. 211.

¹⁶ Л. Стоковский, Музыка для всех нас, lk. 23.

selle poolest, et konkreetsest elulisest materjalist kunstilise abstraherumise aste on kõrge, see materjal sisaldub teoses «eitatud kujul». Lõpuks on muusikal eriti suured võimalused niihästi elu üksikute külgede ja detailide kui ka selle tuuma kujutamiseks.

Muusika tungib inimhinge kõige sügavamatesse salakambritesse, tekitab inimestes puhtaid ja õilsaid tundeid, filosoofilisi mõtisklusi. Ta mõtestab inimese saatust ja maailmas valitsevat olukorda, annab edasi emotsionaalsete elamuste dramaatilisi kokkupõrkeid ja mööduvaid hingeseisundeid. Muusika näitab kangelase iseloomu, maalib pilte tegelikkusest seoses nende tähendusega inimesele ja näitab inimest tema suhtumises tegelikkusesse.

● 10. Koreograafia

Tants on muusika kaja, meloodiline ja rütmiline heli, mis on muutunud inimkeha meloodiliseks ja rütmiliseks liikumiseks, mis näitab inimkaraktereid, -tundeid ja mõtteid maailmast. Koreograafiline kujund tekib muusika rütmis sooritatavatest väljendusriikastest liigutustest, mida täiendab mõnikord pantomiim, mõnikord eriline kostüüm ja olme-, töö- või sõjariistad (relvad, rätikud, nõud jms.).

Inimese emotsionaalne seisund väljendub tema hääles, žestides, liigutuste iseloomus. Isegi kõnnak võib olla hoogne, rõõmus või kurb. Inimese liigutused tööl ja igapäevases elus on alati nii või teisiti emotsionaalselt intoneeritud ja väljenduslikud ning alluvad seega kindlale rütmile. Tants on neid väljenduslikke liigutusi sajandite jooksul lihvinud ja üldistanud ning selle tulemusena on tekkinud terve puhtkoreograafiliste liigutuste süsteem, inimkeha plastika keel, millel on oma kunstiline väljenduslikkus. Tants on rahvuslik, ta väljendab üldistatud kujul rahva iseloomu.

Tants oli esialgu nagu muusikagi nii loov kui ka interpreteerimist nõudev kunst (autor oli ühtlasi interpreet). Seoses nende kunstide komplitseerumisega eraldus hiljem autor (helilooja, ballettmeister) interpreedist (muusik, tantsija).

Balletiteatri rajaja J. G. Noverre kirjutas: «Meisse looduse poolt sisendatud armastus muusika vastu toob kaasa ka armastuse tantsu vastu. Need kunstid on vennad, keda ei saa teineteisest eraldada. Ühe õrnad harmoonilised intonatsioonid põhjustavad teise meeldivaid väljendusrikkaid liigutusi. Koos pakuvad nad silmale ja kõrvale kaasakiskuvaid elamusi, need liigutavad ja meeldivad kujundid jõuavad südamesse, süda aga annab need edasi hinge, kutsudes esile rahulolutunde. Kunstide harmooniline ühine-

mine vallutab vaataja südame ja paneb ta tundma kõige võluvat kõigist naudingust.»¹⁷

Loomade käitumises võib leida jooni, mis lähenevad paljudele kunstidele, muuseas ka koreograafiale. Mõningail putukail, näiteks mesilastel, täidab «tants» «keele» osa, sellel on informatiivne tähendus. Mesilaste teateid edasiandev «tants» on muidugi vaid kunstitaoline, mitte kunstiline tegevus. Kuid juba see näitab tantsu ülisuurt kommunikatiivset tähtsust.

Tants tekkis kaugel ürgajal, ürgkogukondliku korra tingimustes küttimeise ja tööprotsesside kunstilise reprodutseerimisena.

Ürgühiskonnas oli tantsul teiste temaga seotud kunstiloomingu vormidega võrreldes juhtiv osa. See seletub asjaoluga, et tants on võimeline inimesi ühendama, liitma neid nagu ühtseks organismiks ühise tunde ja tegevusega, mis allub ühtsele taktile, rütmile ja tempole. Näiteks tähistati Austraalia suguharudes tantsuga iga tähtsat ühiskondlikku sündmust, mis nõudis massilist osavõttu: viljakoristamist, küttimeise või austripüügi algust, noormeeste sõduriks pühitsemist, sõjakäiku jne.

Vanas Indias töötati välja hulk tantsustiile ja -koolkondi erineva miimika ja väljendusvahenditega. Muistses Egiptuses kuulus tants jumalateenistuse rituaali. Vanadel kreeklastel oli tants samuti kultuse osa (ekstaatiliselt tantsud Dionysose auks ja aeglased ning sujuvad Apolloni auks). Peale selle arenesid Pyrrhose (sõjalised) tantsud ja atleetilised (sportlikud) tantsud, mis aitasid kaasa noorsoo harmoonilisele kasvatusale. Lukianos kirjeldab tantse muistses Kreekas järgmiselt: «... Ringtantsu juhib noormees, kes teeb jõulisi tantsuliigutusi — hiljem on jõud sõjakäikudel väga vajalik; talle järgneb neiu, kes õpetab naissugu kombekalt tantsima, ja nii näib kujunevat tagasihoidlikkuse ja vapuse ahel.»¹⁸ Antiikses Roomas oli tantsul samuti riiklik ja rahvuslik tähtsus. Ühiskonna kõrgemas kihis levisid meelelahutuslikud (sealhulgas ka erootilised) tantsud.

Keskajal kiusasid küll ametivõimud koreograafiakunsti taga, kuid rahvaliku tantsukunsti areng jätkus sellest hoolimata.

Renessansiajastul saab tants uuesti populaarseks. XVI sajandil tekivad uued tantsuvormid — *pavana* ja *courante* (aeglased) ning *gagliarda* ja *volta* (kiired).

1661. aastal loodi Prantsusmaal Kuninglik Tantsuakadeemia, kus töötati välja klassikaline koreograafiasüsteem, mis etendas balletikunsti arengus suurt osa. XVII sajandil levisid Euroopas laialdaselt ballitantsud — gavott, polonees, menuett.

¹⁷ Ж. Ж. Новерр, Письма о танце и балетах, lk. 236—237.

¹⁸ Лукьян, Собр. соч., т. II. М.-Л. 1935, lk. 55.

Aristokraatia ja absolutismi vastu võideldes kritiseerisid prantsuse valgustajad (Voltaire, Rousseau, Diderot jt.) ka õukondlikku balletti ilutsemise, sisuta ajaviite kultiveerimise, frivoolsuse, stambi ja rutiini pärast.

XVIII sajandil hakkab tants ikka enam toetuma arenevale süžeele ja dramaatilisele emotsionaalsele alusele, mis soodustab balletikunsti arengut.

Esimese tantsuetendusena Venemaal lavastati 1673. aastal «Ballett Orpheusest ja Eurydikest».

Omapärase vene balletikoolkonna on kujundanud Tšaikovski muusika, ballettmeisterite Didelot' ja Petipa looming ning Istomina, Pavlova ja teiste tantsukunst.

Nõukogude ballett on mineviku tähelepanuväärseid traditsioone jätkanud Ulanova, Lepešinskaja, Plisetskaja, Tšabukiani, Koreni ja teiste loomingus. Uhtlasi on paljudes rahvatantsuansamblites («Berjodka», «Rero» jt.) arendatud rahvatantsukunsti.

Näidates tänapäeva koreograafia iseärasusi, ütleb tuntud ballettmeister M. Fokin: «Tants ei tohi olla ainult igasuguste keeruliste hüpete demonstreerimise ettekäändeks. Ta peab väljendama tegevuse seesmist olemust. Tantsul, nii nagu seda interpreteeriti vanas balletis, polnud midagi ühist selle muusikalise komöödia või tragöödiaga, mille mõte tuli vaatajani viia.»¹⁹ Tänapäeva koreograafia rajaneb põhimõttel, mille järgi koreograafia peab olema tegevusega orgaaniliselt seotud ja sellest lahutamatu; see ei ole mitte süžee tantsunumbritega kaunistamine, vaid süžee avamine tantsude kaudu.

● 11. Fotokunst

7. jaanuaril 1839 demonstreeris leidur Daguerre prantsuse teadlaste ja kunstnike ees esmakordselt hõbeplaatidele saadud kujutisi. Need olid miniatuursed ülesvõtted: Louvre'i vaade, Pariisi Jumalaema kiriku tornid, Seine'i kaldapealne, nurgake kunstniku ateljeest. Daguerre oli avastanud viisi esemete reprodutseerimiseks valguse abil, mis toetus optika ja keemia seadustele. Nii pani kunstnik Daguerre koos heliograafia leiutaja Niepce'iga aluse fotograafiale.

Kohe tekkis probleem fotograafia ja kunsti vahekorrad. Kunstnik Delaroche kirjutas valguspiltide kohta Teaduste Akadee-

¹⁹ М. Фокин, Против течения. Л.-М. 1962, lk. 425—426.

miale kirja, milles rõhutas fotograafiaga kunsti ees avanevaid võimalusi: «Sellest päevast on maalikunst surnud.» Saksa ajakirja «Kunstblatt» arvamus oli vastupidine: «Üldiselt on fotograafia leiutamisel suur tähtsus teaduse ja õige piiratud tähtsus kunsti jaoks.»

Pariisis 1966. aastal ilmunud M. Brève'i raamatus «Fotograafia sajand» tuuakse Lamartine'i arvamus esimeste fotode kohta: «See on kunst, mida peab viljelema koos päikesega!»

Nüüdisajal on fotokunst muutunud oma spetsiifiliste iseärasustega kunstiliigiks.

Foto on võimeline realiseerima Fausti sõnu: «Oh ilus hetk, oh viibi veel!», mille eest Faust oma hinge Mefistofelesele müüs.

Fotokunst jäädvustab eluseiga igaveseks:

«Me elasime oma laadis —
kas pühalt või ka patuselt,
kuid lõime fotoaparaadi,
tee enda surematuseks.»

Mis aitab peegel! Kiirel hetkel
meid näitab, kui see möödub, taas
vaid unustust näeb jälle retkel
ta tühjaks jäänud hõbeklaas.

Ent niiske foto, mille valmis
on teinud targad inimeksed,
meist täpse peegelpildi andis,
mis sellisena alles jääb.»²⁰

Fotokunsti spetsiifika seisab selles, et ta annab dokumentaalse tähendusega kujutise. Dokumentaalsus on foto «kullakatteks».

Fotograafia annab kujutise, mis on kunstiliselt väljendusriikas ja jäädvustab tegelikkuse olulise momendi täie usaldatavusega.

Fotokunstis kantakse elu tõsiasiad peaaegu ilma täiendava töötlemise ja muutusteta üle kunsti valdkonda. Uhtlasi osutus fotografeerimistehnika ja -meisterlikkuse arenedes võimalikuks fotos edasi anda ka kunstniku suhtumist jäädvustatavasse nähtusse. See suhtumine väljendub võtte rakursis, valguse ja varjude jaotumises, *plein-air*'i, s. o. õhu ja esemete poolt heidetavate refleksi edasiandmises ja võttemomendi õiges valikus.

²⁰ Я. Смеляков, Стихи, написанные в фотоателье «Юность». 1966. nr. 7, lk. 24.

12. Kinokunst

Kino on XX sajandi laps. Tema ilmaletulek on seotud teaduse ja tehnika saavutustega optikas, keemias, elektro- ja fototehnikas ning nägemisfüsioloogias (avastati silma võrkile võime säilitada aistingut kümnendiksekundi jooksul) jne. Kuid filmikunsti tekkimist ei saa seletada ainult puhttehniliste ja -teaduslike saavutustega.

Filmikunsti tekkimise on tinginud eelkõige elu vajadused. Otsustavat mõju on kinokunsti kujunemisele avaldanud maailma arengu uuemad seaduspärasused: rahvaliidumiste äärmine ulatuslikkus, miljoniliste masside kaasatõmbamine ajaloo teadlikku kujundamisse, ajaloo arengu kiirenemine, elu üldine dünamiseerumine, kõige mitmekesisemate protsesside vastastikuse sõltuvuse laienemine ja süvenemine (tegevus kandub nüüd kiiresti ühest geograafilisest punktist teise, maakera ühes paigas toimunud sündmused on seotud sündmustega maakera teistes kohtades, indiviidi avaldab mõju tegelikkuse mitmesugustele sündmustele ja vastupidi).

Kinokunsti alusmüüriks olid «traditsiooniliste» kunstide edusammud ja saavutused. Filmikunsti eeldused kujunesid välja kirjanduse ja teatri rüpes. Uue aja romaan (Balzac, Stendhal, Tolstoi, Dostojevski jt.) oli õppinud nägema elu pisimaid üksikasju ning ühtlasi haarama tegelikkust avaralt ja eepiliselt, osati kasutada suurt ja üldplaani, arendada süžeed, «monteerides» jutustust detailidest.

Kino väljenduslikele iseärasustele avaldas mõju Ibseni ja Tšehhovi näidendite ulatuslik eluline alltekst ning füüsilise tegevuse ja inimese hingeseisundi vahelise seose leidmine Stanislavski poolt.

Kinokunsti valmistasid ette ka maalikunst ja graafika. Maalikunst avastas tegelikkuse kujutamise erinevates plaanides ja õppis andma suures plaanis detaile, mis on eseme iseloomustamiseks kõige tähtsamad. Ta püüdis visuaalselt edasi anda rahvamaside liikumise dünaamikat (Surikov, Repin), inimeste iseloomulikke professionaalseid liigutusi (näiteks Degas), valguse ja varju tungimist teineteisesse (näiteks Monet). Graafikas areneb kujutav jutustus, mille sündmused süžeeiliselt ajas arenevad (see tendents on kehastunud taani karikaturisti Bidstrupi loomingus, kuid selle algeid võib märgata juba varem).

Kunstid ei moodusta mingit hierarhiat. Kino on teatrist, kirjandusest ja maalikunstist üle selles mõttes, et ta loob *visuaalseid liikuvaid kujundeid, mis on võimelised laialdaselt haarama tänapäeva elu kogu tema esteetilise tähenduse ja omapäraga.*

Film annab edasi ajastu dünaamikat. Kasutades väljendusvahendina aega, kujutab ta sündmuste kiiret lendu ja tormilist vaheldumist nende seesmise loogikaga. Ühtlasi jääb filmikunst teistele kunstidele mitmes suhtes alla. Näiteks on teatri eeliseks kuju loova näitleja vahetu kontakt vaatajatega. Fotokunsti eeliseks on võime «hetke peatada», jäädvustada oluline sündmus dokumentaalselt, et seda oleks võimalik pikemat aega uurida.

Kuigi ei saa kõnelda kinokunsti täielikust üleolekust teiste kunstiiliikidega võrreldes, etendab ta koos kirjandusega meie päevil juhtivat osa ja määrab ajastu kunstiteadvuse arengu.

Kinematograafia on loomult sünteetiline kunst: filmikujundisse kuuluvad orgaaniliste elementidena kirjandus (stsenarium, laulud), maalikunst (multifilm, dekoratsioonid harilikus filmis ja, mis peamine, mõned kujutava kunsti jooned ja vahendid on saanud liikuva filmikaadri osadeks), teater (näitlejate mäng). Heli ja ruumi sissetung (stereofilm) ei ole muutnud filmikujundi olemust, vaid on rikastanud seda sõna ja muusikaga. Muusika pole suures filmikunstis mitte saade ega nägemismuljete täiendaja, vaid ühtse audio-visuaalse kujundi loomise vahend.

Kinokunst toetub vahetult tööstuse võimalustele ning on tihedamini kui mõned «traditsioonilised» kunstid seotud ühiskonna materiaalse baasi ja tehnikaga. Filmikunsti spetsiifika ise on liikuv ning muutub uute tehniliste ja kunstiliste vahendite avastamise ja arenemisega.

Algul eksisteeris filmikunst «suure tummana». Hiljem (seoses fotoelementide leiutamisega) osutus võimalikuks heli ja pilti sünkroonselt üles märkida. Tõsi küll, film õppis heli kasutama suure vaevaga. Esimesed helifilmid ilmusid 1928. aastal, kuid Chaplin kinnitas, et ei hakka iialgi helifilme lavastama. Helifilmile pühendatud artikli pealkirjaks pani ta «Filmi enesetapp». «Suurlinna tuled» ja «Uued ajad» lavastas Chaplin tummfilmidena. Ta arvas, et heli toob ekraanile halva teatraalsuse ja filmikunsti spetsiifika läheb kaotsi. Siiski jõudis kolmekümnendatel aastatel helifilmile üleminekuga seotud kriis lõpule ja heli võeti kunstilise vahendina üldiselt kasutusele. Õnnestunud olid ka esimesed nõukogude helifilmid «Lähetus ellu» ja «Omapoolne plaan».

«Suurest tummast» helifilmini, helist värvide, stereoskoopia ja stereofooniani laifilmis, panoraamkino — niisugused on olnud kinematograafia kunstiliste võimaluste avardumise etapid.

Filmile pole iseloomulik mitte niivõrd sõnaline, kuivõrd nähtav tegevus. Just sellepärast on filmistenaarium palju lähem draamale kui eeposele, jutustusele või romaanile. Erinevalt dramaturgist on stsenaarist vaba paljudest lavalistest kitsendustest. Filmile

on kättesaadav mistahes sündmus või nähtus, kui suur või väike see ka pole, kui grandioossed ka poleks selle mõõtmel ajas ja ruumis. Filmikunstis on lavaks kogu maailm, tegevus võib ruumis ja ajas vabalt ümber paigutada.

Filmikunst on tõeliselt internatsionaalne, on rahvusvahelise kultuurilise koostöö vili. Tema tehnilisse ja kunstilisse arengusse on oma panuse andnud erinevad rahvad. Pärast «Soomuslaev «Potjomkini»» kunstilisi avastusi nimetatakse montaaži kogu maailmas «vene montaažiks».

Kinokunsti kunstilised väljendusvahendid on rikkad ja mitmekesised: montaaž, vaataja ja objekti vahelise kauguse muutmine (suur, keskmine ja üldplaan); kaamera poolt fikseeritava sündmuse vaatekoha ja -nurga vahetamine. Filmikujundi «alg-
elementideks» on kaader.

Kaader fikseerib kunstniku tähelepanu objekti. Kaadris ei rõhutada mitte seda, kuidas kunstnik maailma näeb, vaid seda, mida ta näeb. Montaaž, vastupidi, annab eelkõige objekti nägemise kvaliteedi ja iseloomu, aitab peamist välja tuua ja kõrvalisest eraldada. Tänu montaažile avaneb kaadrite mõtteline seos ning antakse edasi elu liikumisrütmi ja kangelse siseelu.

Kujund on filmis ajaline ja liikuv, tal on oma rütm. Kujund ei avaldu niivõrd näitleja käitumise kaudu, kuivõrd just montaaži abil, mis näitab episoodi emotsionaalset sisu. «Aeglane» montaaž on võimeline edasi andma rahuliku vaataja muljeid ja näitama sündmusi, mis kulgevad sujuvalt, häireteta. «Kiire» montaaž annab edasi vaatleja tugevat närvipinget ja sündmuste tormilist kulgu.

Meistri käes omandab filmikaamera võime elupilte loominguliselt ümber töötada, mitte ainult fikseerida. Meenutagem näiteks emotsionaalselt väljenduslikku Borissi surmastseeni filmist «Kured lendavad». Ekraanil tiirlevate kaskede «ringmäng» annab edasi surmavalt haavatud sõduri viimseid muljeid ja jaatab elu, millest ta peab lahkuma. Kaamera liikumisvormide, vaatenurkade ja võtterakursside mitmekesisus on praktiliselt piiramatult ning selles peituvad filmikunsti ammendamatud kunstilised võimalused.

Filminäitlejalt nõutakse suuremat tundepeenust kui teatris, sest suur plaan võib viia vaataja päris näitleja lähedale ning tema miimika ja väljenduslikud žestid jõuavad vaatajani pisimate üksikasjadeni. Teatris peab näitleja oma häält pisut forsseerima ja lavalist käitumist rõhutama, et teda oleks näha ja kuulda ka ülemiselt rõdult. Filminäitlejat tinglikkus ja kitsendused ei piira. Ta on vahetum ega pea midagi eriliselt forsseerima või rõhutama.

Tänapäeva kinokunst omandab selliseid teiste kunstiliikide saavutusi nagu Stanislavski süsteem, psühholoogilise analüüsi mee-

tod, intellektualism. Inimese mõtted ja sisemaailm on muutunud fotogeenseks.

Filmikunst on kindlalt astunud maailma tsivilisatsiooni varasalve.

Filmikunsti tippteosed on jõudnud ühele tasemele maailmakirjanduse, kujutava kunsti ja skulptuuri suurteostega. Kuid ka nüüd kõlavad aktuaalselt Eisensteini sõnad: «Kinokunsti võimalused ja perspektiivid on ammendamatud. Ja ma olen kindlalt veendunud, et me oleme ära kasutanud vaid tühise osa neist võimalustest.»

● 13. Televisioon

Kuidas defineerida televisiooni? Mis see on, kas kino, mis kõju kätte tuuakse? Või vaatamäng? Või ajakirjanduse liik? Kas uus kunstiliik? Või aatomisajandi muusa? Ühed nimetavad teda ühesilmaliseks monstrumiks, teised unistuste kastiks, kolmandad sajandi kaheksandaks imeks. Aga võib-olla on televisioon vaimne uimasti? Või inimkonna suur valgustaja? Või tema kõikenägev silm? Kas ta on tehnika- või esteetikaime? Esimesed teoreetilised ideed avaldas selle kohta varalahkunud kriitik V. Sappak oma raamatus «Televisioon ja meie». Autoriga tuleb nõustuda: televisioon on uus kunstiliik, mis saab kaugele edasi anda esteetiliselt töödeldud muljeid tegelikkusest. Oma massilisuselt on televisioon tänapäeval filmist ette jõudnud ning seetõttu on tema probleemid praegu väga päevakohased ja puudutavad suure vaatajaskonna kunstihuve.

Maakeral töötab praegu üle kahe tuhande TV saate- ja retranslatsioonijaama. See muudab isegi meie planeedi mõningaid kosmilisi näitajaid, lähendades teda oma raadiokarakteristikutelt hiidtähtedele. Televiisorite üldarv ulatub peaaegu 200 miljonini. «Uhelgi teisel kultusel pole nii erinevalt mõtlemaid pooldajaid,» on ütelnud prantsuse ajakirjanik P. Rondiére.²¹

Televiisor on visuaalse informatsiooni vahend. Nägemistajul on tohutu sotsiaalne väärtus ja ta annab oma objektist rikkalikku informatsiooni. Teleülevaate võimalused laienevad. Praegu saab TV-saadet anda maa pealt ja maa alt, vee alt, õhust ja kosmosest. Telesilm on võimeline nägema ka seal, kus inimsilm midagi ei

²¹ П. Рондьер, Размышления о телевидении. «Иностранная литература» 1965, № 2, lk. 197.

näe. «Parem üks kord näha, kui sada korda kuulda.» See vana kõnekäänd näitab tänapäeval ootamatult televisiooni eeliseid raadio ees ja vastab küsimusele, miks on televisioonil oma spetsiifilised kunstilised ja väljenduslikud võimalused.

Millised on televisiooni väljenduslikud ja kujutuslikud iseärasused? Teleekraanil tekib kujutis avases ning seetõttu on tal veidi teine faktuur ning teised valgustus- ja kompositsiooniseadused kui kinoekraani puhul. Valgus on televisioonis ülitugev väljendusvahend. Esemete tajumise rakurss, telemontaaž, kaamera liikumine ja kujutatava eseme lähendamine annavad televisioonile suured võimalused kunstiliste väljendusvahendite osas. Televisioonile on iseloomulik rütmiliselt sujuva «peidetud» montaaži ühendamine ootamatu hüppega, üleminekuga uuele tähelepanuobjektile, plaanide ja rakursside sujuv vaheldumine, mis lubab kujutatavat objekti tähelepanelikult üle vaadata.

Televisioonil on kogu tema teravalt tajutava faktilisuse, naturiläheduse ja kroonikalise juures tohutud võimalused tegelikkusest valiku tegemiseks ja selle interpreteerimiseks. Ta on võimas ideoloogiavahend, mis jaatab üht või teist eluviisi. Kritiseerides Ameerika televisiooni, ütles E. Hemingway: «Mul on selline mulje, et Ameerika televisioon püüab varahommikust hilisööni ameeriklasele sisendada, et mingit harilike inimeste elu ei eksisteeri, et peamiseks on elus gangsterid, kaunitarid ja vajadus alluda reklaamile.»²²

Televisioonis peitub oht, et inimeste mõtlemine muutub standardseks. Kui vaimse toodangu kvaliteet on madal, võib sellise toodangu massiline tarbimine tekitada ühiskondlikus teadvuses šablooni ja stampi. Helesinise ekraani tagant meelitab inimesi «standardiseerimiskurat». Seetõttu on televisioonisaates tähtis selle vaimne suund (esteetiline «sihivektor») ja kunstitase.

Televisiooni iseärasused (mis muudavad ta üllatavalt tarbekunsti sugulaseks) on tingitud sellest, et teda jälgitakse intiimses koduses õhkkonnas. Televisioon on kunst, mis on tulnud meie kodudesse, liitunud selle meie harjumuspärase sisustusega ja saanud meie olme osaks.

Veel televisiooni koidikul ennustas S. Eisenstein, et näitleja saab selles kunstiliigis uue kvaliteedi: «Ja nüüd on televisiooni ime läbi meie ees reaalsusena tõeline elu... Ja esimeseks lüliks etendamise arenevate vormide ahelas on näitleja, etendaja, kes annab vahetu elamuse kaudu vaatajale edasi oma mõtteid ja tundeid. Ta ulatab käe televisiooni kinovõlurile, kes on etendamise uute vormide kandjaks, kes saadab objektiivide mõõtmete ja kaa-

²² «PT» 1966, nr. 4, lk. 6.

merate vaatenurkadega žongleerides miljonitele kuulajatele ja vaatajatele otse ja vahetult ning silmapilgutuse või mõtteväljatuse kiirusega oma kunstilise interpretatsiooni sündmusest selle kordumatul toimumismomendil, lõpmata erutaval hetkel, mil me temaga esmakordselt kohtume.»²³

Ideaalne telesaate juht on elav inimene, kes pole «programmeeritud», pole «sisseharjutatud», on saatekava peremees, kelle jutt tekib vaataja silme all, kes oskab kaasvestlejaid sundimatusse vestlusse kaasa tõmmata ja panna neid avama kogu oma seesmist rikkust. Jutt pole muidugi sellest, et loobuda saate läbimõttlemisest ja selle vajalikust ettevalmistamisest. Teatavasti saavutatakse sundimatus kunstis suure tööga, see on suurte pingutuste tulemus. Kui suuri pingutusi head luuletused poeedilt ka ei nõua, need voolavad tema hingest vabalt ja loomulikult, nad helgivad ja sädelevad, nad on siirad nagu elu ise. Niisama loomulikult peab voolama televisioonisaade.

Kõik, kes teleekraanile satuvad — teadlased, novaatorid ja ühiskonnategelased —, muutuvad tahtmatult nii kindla elukutsega inimeseks kui ka uue kunstiliigi elavaks kujuk, kunstilise reportaaži tegelaseks.

Televisioon toob halastamatult välja mistahes inimliku või näitlejavale. Ekraan talub ainult huvitavat ja eredat isiksust. Televisioonil on omad andekusekriteeriumid. Televisioonikunsti tegelane peab endas ühendama näitleja, ajakirjaniku ja lavastaja omadused: välise võlu ja eruditsiooni, kerge ja vaba suhtlemise inimestega, välkkiire reageerimise, leidlikkuse, teravmeelsuse, improvisatsioonivõime ning lõpus kodanikutunde ja publitsistlikkuse. Seni pole neid omadusi kahjuks kaugeltki kõigil eetris esinevatel elukutselistel.

Televisiooni tähtsaks esteetiliseks iseärasuseks on «käesoleval hetkel toimuva sündmuse» edasiandmine, reportaaž otse sündmuskohalt, vaataja lülitamine informatsioonivoo, mis voolab just praegu ja millest filmikroonika saab kõnelda alles homme ning kirjandus, teater ja kujutav kunst alles ülehommel. Kahjuks kasutatakse otsereportaaži ainult erakordsetel juhtudel: tähtsad jalgpallivõistlused, kosmonautide vastuvõtmine, täht- ja aastapäevade pühitsemine. Kuid ajalugu ei tehta ainult pidupäevadel. Väga väärtuslik on elu loomuliku kulu «vaatamine» telekaamera ning targa, leidliku ja meelde jääva, improvisatsioonivõimega kommentaatori kaudu. Suured võimalused on varjatud telekaameral, mis silmitses elu kulgu rahvarikastel tänavatel, kauplustes, asutustes, tehastes, sadamates.

²³ «PT» 1966, nr. 4, lk. 6.

Kunstilise telereportaazi puhul võrdub aeg ekraanil reaalse ajaga. Ja kui televisioon kasutab filmikroonikat, on tähtis säilitada vahetu ülekande mulje. Teiste sõnadega, kroonikafilm peab televiisoris säilitama samal hetkel toimumise efekti põhimõttel, nagu viibiks vaataja toimuva juures.

Tähtsast televisioonile omasest lavastusvõttest jutustasid Moskva telekeskuse töötajad, meenutades ühte õnnestunud saadet. Kõik algas sellest, et stuudiosse kirjutas keegi ukrainlanna, kes otsis Isamaasõjas hukkunud poja hauda. Suurte raskustega õnnestus kindlaks teha, et otsitav oli hukkunud lahingus ühe väikese Tšehhi linna eest ja sinna ka maetud. Selgus, et linnas mäletatakse kangelaslikku sõdurit ja austatakse tema mälestust, ühele linna pioneerirühmale on isegi tema nimi antud. Rühmajuhiks on tütarlaps, kes oli sõjas kaotanud vanemad. Sellest teada saanud, lapsendas sõduri ema kaugel elava tütarlapse. Moskva raadio- ja tele-reporterid läksid selle naise juurde koju ja palusid tal televisiooni kaudu edasi anda kõike seda, mis ta tahab oma kasutütrele ütelda. See stseen võeti lindile.

Sedasama tegid Tšehhoslovakkia televisioonitöötajad. Siis vahetati filmid ning ema ja tütar kutsuti varem kokkulepitud päeval Praha ja Moskva televisioonistuudiosse. Ema nägi ootamatult filmi oma kasutütre ja tütar filmi oma kasuemast. Samal hetkel anti neile telefoniühendus. Telefonis vestlesid erutatult kaks inimest, kes esmakordselt kuulsid ja nägid teineteist ekraanil. Kõik selle andsid mõlemad telekeskused eetrisse. Reportaaž oli haruldast emotsionaalne ja peegeldas reaalseid karaktereid ning tundeid, mis ebaharilikus olukorras inimest valdavad. Selle saate menu saladus on uues, televisioonile omases võttes: *sellise situatsiooni otsingus, kus inimeste iseloomud, tunded ja mõtted välja paistavad*. Televisioonile on oluline kujutatava «mittetinglikkuse efekt».

Televiisor võib tuua meie vaatevälja terve maailma. Ta võib vaataja panna mõtlema kogu rahva, kogu inimkonna mastaabis, sundida juurdlema maailma saatuse üle. Ta on võimeline analüüsima maailma olukorda ning näitama seda elavate ja nähtavate kujundite abil. Ilma sellise filosoofilisuseta ei teki televisioonil oma klassikat, kuid klassikata ei jää elama ükski kunstiliik.

Televisioon on võimas informeerimisviis, millel võib olla ka kunstiline tähtsus. Televiisor on maailma kunsti elu suursündmuste suurepärase transleeri. Tihti peale viib televisioon meid teatrisse, kontserdisaali, muuseumi.

Veel 1921. aastal, kui meie maa raadio oli alles lapsekingades, unistas poeet V. Hlebnikov televisiooni sünni ette aimates visuaal-

setest ülekannetest ning nägi kujutavate raadiosaadete suuri võimalusi kunsti transleerimisel: «Miks on kauge küla elanikud täna kogunenud Raadio tohutute tulepultide juurde, mis meenutavad hiiglase raamatut? Raadio on oma aparaatidega värvivarjud välja saatnud, et kogu maa, iga küla saaks osa kunstinäitusest kauges pealinnas. Näituse on valguslainete abil üle kandnud Raadio ja korranud seda tuhandes peeglis kõigis külades. Kui varem oli Raadio maailma kõrvadeks, siis nüüd on ta silmadeks, mis ei karda kaugusi. Raadio peamajakas on oma kiired välja saatnud ja Moskva parimate kunstnike lõuendid on nüüd iga küla lugemistoas raamatute lehekülgedel õitsele lõõnud ja iga asulat külastanud.»²⁴

Kuid televisiooni tegelik areng on nendest julgetest unistustest isegi kaugemale jõudnud. Osutus, et traadita on võimalik edasi anda ka liikuvaid kujutusi. Tänapäeva televisioonitehnika, olemasolev ime, paneb teadlased, ajakirjanikud ja ulmekirjanikud unistama televisiooni tulevastest võimalustest:

«Televisioonikaamera saab Maakera silmaks Universumi ääremail.» (A. Gromova.)

«Kujutlege, et teie majas seisab midagi televiisoritaolist, ütleme tsükloskoop. Pole mingeid televisioonitorne, translatsiooniliine, stuudioid. On tsükloskoop! Te lülitate seile vooluvõrku ja suunate laine kiire Wembley staadionile; tagasi tulles joonistab kiir ekraanile kujutise, reprodutseerib suurepäraselt jalgpalli maailma karikavõistluste finaalmatši. Nagu lokaator. Te muudate laine nurka — ja kandute Antarktikasse jne. Ja see pole fantastika. See on ajaküsimus, ja too aeg pole kaugel. See on juba midagi põhimõtteliselt uut!»²⁵ (S. Slavin.)

Ulmekirjanikud vennad Strugatskid kirjutavad televisiooni sotsiaalsetest võimalustest, ohtudest ja soodsatest perspektiividest. «Televiisor võib osutada Trooja hobuseks, mis tungib keskmise inimese pähe ja hinge ning reedab ta, teeb temast väikekodanlase ja alatu inimese, bandiidi ja mõrvari. Loogiliseks lõpuks on, et televiisor muutub uimastusvahendiks, muudab inimese oma orjaks, nagu näitab Bradbury, vaadeldes Ameerika elu. Kuid televiisor võib saada ka inimese suureks õpetajaks, kasutades sedasama külgetõmbevõimet. Selles on tema hüve.»²⁶

Televisioonikunsti objekt on terve maailm. Nooruke muusa on täiskasvanuks saamas, leidmas oma häält, oma nägemisviisi elule ja suhtumist asjadesse, oma poeesiat.

²⁴ «PT» 1966, nr. 18, lk. 6.

²⁵ «PT» 1966, nr. 17, lk. 2.

²⁶ «PT» 1966, nr. 17, lk. 2.

● 14. Tööstuskunst

Tööstuskunst on kõigi nende esemete maailm, mida inimene loob industriaalse tehnika vahenditega ilu ja funktsionaalsuse seaduste järgi.

Tööstuse areng on teinud lõpu käsitöölise tööle, kus üks inimene alustas ja lõpetas terve tootmisprotsessi. Tänapäeval on iga ese paljude inimeste töö tulemus. Need on eri alade spetsialistid: töölised, tehnoloogid, insenerid, konstruktorid jne. Iga eseme loomise protsessist osavõtja lihtsalt spetsialiseerub kitsale tööloigule. See ähvardab ühelt poolt sellega, et võib hävida isiksuse loomingu- ja vaimsete võimete universaalsus, ning teiselt poolt sellega, et valmistatav ese võib kaotada oma kunstiväärtuse.

Tööstus on esemete valmistamist kiirendanud ja teinud selle massiliseks. Kuid meistri unikaalse toote asemele on tulnud laiatarbekaup, stantsitud kaupade tootmine. Tootmissaadus pole küll enam luksuse, kuid ta pole ka enam unikaalne, sest ei kanna endas oma looja individuaalsuse pitserit. Siis tulebki eseme utilitaarse eesmärgi täitmist projekteerivale konstruktorile appi kunstnik, kes projekteerib eseme tema esteetilise väärtuse ja kunstilise väljenduslikkuse seisukohalt. Kunstniku vahelesegamine tootmisse hõlmab järk-järgult kõik tootmissfäärid, autode, radioaparaatide ning isegi tööriistade, -pinkide ja tootmisvahendite valmistamine kaasa arvatud. Tööstuses ühinevad utilitaarne ja esteetiline element kiiresti ja kindlalt. Vormi kasulikkuse ja mugavuse otsingutega kaasnevad selle ilu ja väljenduslikkuse otsingud.

Tänapäeva tehnikamaailm muudab inimese kujutlusi ilust. Katselendur M. Gallai on teinud huvitava tähelepaneku lennukite väljanägemise ilu kohta: «Mulle on juhtunud välimuselt üsna kohmakaid, aga on sattunud ka väga ilusaid masinaid. Ja ma olen muide märganud, et ilus masin, mis oma proportsioonidega silma rõõmustab, enamasti ka hästi lendab. See esimesel silmapilgul peaaegu müstilisena tunduv seaduspärasus seletub minu arvates täiesti ratsionaalselt: asi on nähtavasti just vastupidi — hästi lendav lennuk näib meile lihtsalt «ilus»...»²⁷

Teatud mõttes on tööstuskunst tarbe- ja dekoratiivkunsti mõjusfääri piiramatult laiendamise, esteetika tehnikasse tungimise, kunstniku tootmisse sekkumise tulemus.

Tööstuse ja kunsti lahutamatu liidu vajalikkuse kohta kirjutas A. Lunatšarski: «Tööstuse ülesandeks on muuta maailma just nii, et inimene saaks selles kõige paremini oma tarvidusi rahuldada.

Kuid inimesel on tarvidus elada rõõmsalt, lõbusalt ja intensiivselt... Kui inimesel puudub loominguvabadus ja kunstinauding, siis on tema elu rõõmutu... On tähtis, et söök poleks mitte ainult toitev, vaid ka maitsev, kuid tuhat korda tähtsam on, et kasulik ese poleks mitte ainult kasulik ja otstarbekas, vaid ka rõõmustaks silma. Utleme nii praegu veel mõistatuslikuna tunduva «ilusa», «elegantse» asemel... Rõõmustama peavad riietus ja mööbel, nõud ja korter... Tohtu kunstiline ja tööstuslik ülesanne... seisab just selles, et leida lihtsad, terved ja veenvad printsiibid, mis rõõmu valmistaksid, ning kasutada neid tööstuses, mis saab olema veel grandioossem kui praegu, et luua uut elu ja olmet...»²⁸

Tänapäeval ei saa enam ükski tööstusharu läbi disainita.

Värv on muutunud tööstuskunsti tähtsaks teguriks, mis vormib tootmiskeskonda ja määrab selle esteetilise taseme. Tootmisinterjöörides kasutatakse värvi teaduste (füsioloogia, psühholoogia, esteetika) saavutustele ja kunsti kogemustele toetudes. Kunsti kogemused kõnelevad sellest, et eseme värv, vorm ja ülesanne on lahutamatud, värv võib eseme esteetilisi ja funktsionaalseid omadusi nii parandada kui ka halvendada. Pikka aega värviti tootmisruume prantsuse koloristi F. Léger' väljendi järgi porivärvilisteks, et mustust vähem märgata oleks. Nüüd on ruumide värvilahendusi hakatud otsima komplekselt ning süsteemi «inimene — värv — ruum» mõtestatakse ühtse tervikuna. Värv vaadeldakse koos heli, valgustuse, õhu ja vormiga psühholoogilise kliima tähtsaima elementina.

Tööstuskunst muudab toote vormi otstarbekaks ja konstruktiivseks, emotsionaalselt väljendusrikkaks ja kunstiliselt mõtestatuks. Disainer loob selliseid tooteid ja tööriistu, mis omandavad Marxi ütluse järgi võime «suhtuda inimesse inimlikult», s. t. neil on ka esteetiline väärtus. Neid esemeid kasutades näib inimene vaatlevat iseennast tema poolt loodud maailmas, mis pakub talle sügavat esteetilist naudingut.

²⁸ А. В. Луначарский, Статьи об искусстве. М.-Л. 1941, lk. 513, 514, 540, 542.

²⁷ «Новый мир» 1963, nr. 5, lk. 114.

HUMANISM kui kunsti ja esteetika

eesmärk, ülesanne ning

ülim mõte

(Lõppsõna asemel)



XX sajandi kunst esitas kontseptsiooni pidevalt arenevast inimesest. Kuid selle arengu suund ja iseloom võivad inimese ja ühiskonna vahekorras ning progressi iseloomust sõltuvalt osutuda risti vastupidiseks.

Ameerika ulmekirjanik J. Shellig kõneleb jutustuses «Imelaps» isiksuse sellisest pidevast ja isegi kiirendatud arengust, mis viib kõige hirmsamate tagajärgedeni.

Doktor Elliot on leiutanud kiirguse, mis stimuleerib lapse füüsilist ja vaimset arengut. Ta soovib oma sõpradel Crowleydel lasta oma last kiiritada: laps hakkaks kiiresti arenema ja vanematel poleks tema pärast muret.

Poiss osutub päris imelapseks. Kuuenädalaselt sööb ta juba ise ja hakkab rääkima. Kaheaastaselt neelab raamatuid...

Lõpuks selgitab doktor Elliot imelapse tõelisi «eelseid» ja kogu tema pideva ning kiirenenud arenemise mõtte. Ta ütleb: «Donny on tuleviku-poiss. Ta peab olema ette valmistatud selle maailma jaoks, milles ta elama hakkab, kui suureks kasvab. Egoismi ja halastamatuse arendamine on ainuke tee selleks, et laps võiks armutu konkurentsi tingimustes elama jääda... Kahe lähema inimpõlve jooksul tugevneb konkurentsi iga liik meie ühiskonnas

tuhandeid kordi. Donny on poiss selle ajastu jaoks.» Kuid kuueaastane imelaps, kes ka edasi areneb konkurentsivõimelise egoistina, võrdub inimestest ikka rohkem ja rohkem. Toimuva pärast muret tundes läheb isa uuesti doktor Ellioti juurde ja saab temalt vihiku pealkirjaga «Tuleviku-laps. Prospekt». Sellest vihikust ta loeb: «Kuuendal eluaastal areneb tuleviku-lapse võitluspüüe niikaugele, et ta pöördub nüüd loomulikult oma vanemate vastu ja hävitab nad kiiresti kui takistuse oma edasise arengu teel.»

Crowleyd täidab õudus, ta otsustab oma poja mürgitada. Mees kiirustab koju, kuid ust avades kuuleb oma naise meeleheitlikku surmaeelset karjet...

Sellised on inimese pideva arengu tulemused kodanlikus ühiskonnas, kus seda arengut ei valgusta üllad humanistlikud ideed ning kus inimene on egotsentriliselt endasse sulgunud, omamata eesmärke väljaspool ennast, ühiskonnas. Iseloomu pidev ja kiirenenud arenemine egoismi baasil degradeerib inimeses kõik inimliku. Väljaspool humanismi ei saa inimene tegelikult areneda. Inimene peab andma end teistele, olema kaasinimene teiste jaoks, sest egoismisse sulgunud elu kaotab mõtte, muutub absurdseks. Kui isiksuse arenemine väljaspool ühiskonda viib lõpuks isiksuse degradeerumiseni, siis on oma loomult reaktsiooniline ka ühiskonna selline areng, mis on vastuolus inimese huvidega.

Inimene pole ajaloo kütteaine, mis jäagitult ära põleb ja dehumaniseerunud ühiskondliku liikumise energiaks muutub. Inimesega ei saa väetada ajaloopõldu, et sellel abstraktne tulevik üles kasvaks. Tulevik kasvab inimestes, koos nendega ja nende nimel. Isiksus on ühiskondlikust progressist lahutamatu, viimane on aga humanismist lahutamatu.

Ilus inimene võib välja kujuneda ainult niisuguses ühiskonnas, kus pole inimesi eraldavat eraomandit, ühiskonnas, mis rajaneb humanistlikel alustel. Meenub ühe idamaise poeedi mõistujutt. Inimene nägi mererannal ilusat ümmargust kivi ja otsustas hakata vee käest ilu loomist õppima. Ta võttis haamri ja hakkas kaljutükki taguma ja lihvima, püüdes seda ümaraks vormida. Kuid kivi purunes ja tema lõhedesse tekkis ämblikuvõrk. Siis läks inimene mere äärde ja küsis: miks sinul tulevad välja ilusad ümmargused kivid, aga minul mitte? Ja meri vastas: sina taod, aga mina hellitan.

Ajaloo on humanismiga pikka aega olnud kurvad lood. Selle üsna täpseks kehasuseks võib olla Cervantese karjapoisiõlu, keda peremees peksis vähimagi eksimuse eest. Õilis idealist ja õigluseotsija don Quijote astus poisi kaitseks välja ja ähvardas isegi peremehega arveid õiendada, kui see peaks veel olema kuri,

ebaõiglane või julm. Ent niipea kui rüütel ära sõitis, peksis pere-meess poissi kümnekordse energiaga. Kui rüütel uuesti sinna kanti ilmus, palus poisike jumalakeeli, et teda enam ei kaitstaks: vooruse otsimine võtab uue ja veel hullemat pahe kuju. Võib-olla siit pärinebki kurjale mittevastupanemise idee. Kuid võib-olla on lugu selles, et don Quijote ei astunud kurjale vastu õigete vahenditega?

Ühiskonna, teaduse ja tehnika progress on vektorilised suurused, s. o. neil on oma orientatsioon ajas ja ruumis, oma suund. Ei tohi sõna «progress» maagiast end mõjustada lasta. Alati tuleb küsida: mille progress?

Antagonistlikus ühiskonnas on peaaegu igasugune tehniline avastus inimkonna ajaloos viinud uute hüvede kõrval ka uute hädadeni.

Munk B. Schwarz leiutas keskajal püssirohu tulevärkide tegemiseks, kuid see, mis loodi inimestele, muutus õnnetuseks. Püssirohust sai purustamis- ja tapmisvahend.

Elektromagneeto, mille abil neofašistlikud «ultrad» inimesi piinasid, on samasugune tehnika progressi laps nagu meie köögis asetsev külmutuskapp.

Hiroshima ja Nagasaki katastroofid on samuti tehnika progressi tagajärjed. See progress on nende isaks. Nende emaks on aga isiksust rõhuva kapitalistliku ühiskonna moraalne langus. Sellisest tehnika ja amoraalsuse kooselust sünnivad alati vördjad.

Järelikult ei saa olla ühiskonna tõelist progressi ilma humanismita ja pole tõelist humanismi ilma ühiskonna progressita.

Kuid milline on kunsti osa tänapäeva maailmas? Kunagi kuulutas F. Dostojevski: «Ilu päästab maailma.» Samuti mõtles M. Gorki, väites, et «esteetika on tuleviku eetika».

Ent kuidas siis ilu «päästab maailma»? Miks pole ta seda siamaani teinud? Kas siis inimkonna ajaloos on vähe meistriteoseid olnud? Pärast «Gulliveri reiside» ilmumist ootas Swift maailma paranemist, selle vabanemist kurjusest ja ebaõiglusest. Ja ta oli väga kurb selle üle, et maailm polnud ka veel kümme aastat pärast tema teose ilmumist paremaks läinud.

Kuidas võib siis loota, et kunst oleks ühiskondlikult efektiivne, kui ajaloo kogemused on nii kurvad? «Revident» ei likvideerinud ei altkäemaksuvõtjaid ega bürokraate. Shakespeare ei kaotanud maailmast Jagot, Puškin Salierit, Molière misantroope ja silmakirjatsejaid. G. Uspenski kirjeldab oma jutustuses, kuidas Milose Venus ajas sirgu ühe elu poolt rõhutud ja muserdatud inimese. Ent kui palju inimesi on murtud ja alla surutud sessamas maailmas, milles on nii Milose Venus kui ka Raffaeli «Sixtuse madonna». Paljud kontsentratsioonilaagrite fašistidest valvurid

olid muusikaarmastajad ja organiseerisid isegi vangidest koosnevaid orkestreid. Muusikud pakkusid valvuritele ilu, valvurid muusikutele aga surma. Ning pruunist katkust ei päästnud maailma mitte muusika, vaid inimeste kangelaslikkus ja relvade jõud.

Kogu asi on selles, et ühiskonnas toimivad paljud jõud ning ilu ja kunst on ainult üks neist. Ilu võib «maailma päästa», kuid ainult siis, kui teiste ühiskonda purustavate jõudude toime ei hävita juba eos seda, mille on loonud kunst.

Suured kunstnikud on igal ajastul püüdnud selle kordumatuid iseärasusi ja vastuolusid arvestades saavutada harmoonilist vastavust isiksuse ja ühiskonna vahel. See tähtis humanistlik probleem kõlab sotsialistliku realismi kunstis uut moodi. Näiteks M. Solohov püstitab selle probleemi teravalt oma jutustuses «Inimese saatuse». Kogu jutustust läbib mõte inimese vastutusest kodumaa ja rahva ees, ning sellest, et tuleb ka kõige raskemas olukorras ja ka kõige karmimates katsumustes vankumatult truuks jääda kodumaale ja tema ideaalidele. Autor näitab teistele elava inimese vaimset rikkust ja ilu ning jaatab tema õigust õnnele. Ajastu ja maa üle mõllanud tormid on rikkunud tema saatuse ja talt palju ära võtnud. Kangelase elu tugipunktiks saab inimene, kellele ta vajalik on: orvust poisike, kes tema osavõtuta hukkuks. Solohov lõpetab oma jutustuse väga kõrgel ja inimlikul noodil, jaatades inimese elu inimeste ja kodumaa jaoks ning inimeste elu inimese jaoks.

Ehtne kunst õpetab inimestele humanismi, püüab aidata neil leida võitluseks kurja vastu selliseid vahendeid, mis vastaksid kõrgetele humaansetele eesmärkidele.

Kunstile on kõiges omane mõõt, mõõdutunne on kunstniku üks tähtsamaid esteetilisi tundeid. Mõõt tähendab vastuolude harmoonilise lahendamise võimet inimkonna nimel ja selle huvides. Humanism on kunstilise mõõdu aluseks ja kriteeriumiks.

Kunst saab oma ühiskondlikku ülesannet kõige paremini täita seal ja siis, kus kogu ühiskonna, teaduse ja tehnika progress on suunatud inimese ja inimkonna harmoonia jaatamise poole, s. o. teatud mõttes allutatud ilu eesmärkidele.

«Inimene hõlvab maailma ilu seaduste järgi,» ütles Marx. Ilmselt tuleb ühiskondlikke suhteid ning isiksuse ja ühiskonna suhet samuti nende seaduste abil kontrollida ja need ka siin omaks võtta.

Kommunism on reaalne humanism. Meie kommunismi ehitavas ühiskonnas muutub humanism teaduse ja tehnika arengu kriteeriumiks, ühiskondliku progressi kompassiks.

Teaduse kõrgeimaks eesmärgiks on inimestele teadmisi anda. Tehnika kõrgeimaks eesmärgiks on inimeste materiaalsete ja vaim-

sete vajaduste ja huvide rahuldamine teaduse baasil. Kunsti kõrgeim eesmärk on isiksuse igakülgne arendamine. Seetõttu on kunst võimeline teaduse ja tehnika progressi hingestama, seda humanismiideedega valgustama. Teaduse, kunsti ja tehnika liit on lahutamatu.

XX sajandil on tekkinud palju kontseptsioone, mille olemuseks on ajalooline pessimism ning väide, et isiksuse ja ühiskonna harmoonia on põhiliselt saavutamatu. Näiteks kirjutas idealistlik filosoof N. Berdjajev: «Isiksuse ja ühiskonna vastuolu ning konflikti ei ületata ühelgi sotsiaalse formatsiooni või sotsiaalsete rühmituste tasemel. Need moodustavad inimelu igavese tragöödia.»

Kuid ühiskonna areng ise lükkab ümber selle pessimismi, meeleheite ja lootusetuse, milles isiksusele kaasaegses maailmas väljapääsu otsitakse. See areng näitab, et isiksuse ja inimkonna harmoonia on põhimõtteliselt võimalik. Seal, kus ühiskonna progress kindlustab isiksusele õnne ja vabaduse ning inimene enam kunagi egotsentriliselt kinniseks ei muutu, seal ei saa ükski edusamm või uus avastus kujuneda inimvabaduse uueks piiramiseks.

Kommunism kui reaalne humanism peab kindlustama inimkonna ülemineku «paratamatuse riigist vabaduse riiki»: inimese pidev areng ja kasv peab toimuma ühiskonna kaudu ja inimeste nimel ning ühiskonna areng inimese kaudu ja isiksuse nimel. Selles inimese ja inimkonna dialektikas on ajaloo mõte ja olemus.

Isiksuse igakülgne arendamine ning tema harmooniline ühendamine ajaloo, ühiskonna ja inimkonnaga on kunsti kõrgeim humaanne ülesanne.

JARELSÖNA

Allpool tuleb juttu mõningaist teoreetilistest ideedest, mida autor on esitanud ja avaldanud pärast käesoleva venekeelse raamatu esimese trüki ilmumist.

Esteetilise tegevuse, kunstiloomingu ja kunsti arenemise seadused on esteetika kui ühtse süsteemi koostisosad.

Mis on seadused üldse ja eriti esteetikaseadused? «Seadus on suhe... Olemuste suhe ehk suhe olemuste vahel.»¹ Seadus ise loomustab süsteemi iseliikumist. Ta näitab süsteemi olemist organiseerivat tendentsi, printsiipi, avab nähtuste olulise seose. Seadused kehtivad ligikaudselt, keskmiselt, tendentsina, neil pole muud reaalsust.

Esteetikaseadused üldistavad olulisi paratamatuid seoseid, mis on inimese esteetilisele tegevusele, kunstiloomingule ja kunsti arenemisprotsessile seesmiselt omased.

Esteetikaseadusi võib klassifitseerida ning kirjeldada järgmiselt.

I tüüp. Esteetilise tegevuse metaseadused (olulised ja paratamatud seosed, mis tekivad maailma hõlvamisprotsessis).

¹ V. I. Lenin, Teosed, 38. kd., lk. 138.

* Esteetiline tegevus 1) toimub vastavalt hõlvatava objekti sise-möödule², 2) püüab luua aegumatuid, üldinimlikke väärtusi, 3) omab võõrandumisvastast sotsiaalset efekti, sest loomingu tulemus kuulub looja ja esteetilise produkti tarbija vabaduse valdkonda.

Metaseadused vastavad küsimusele, mis on maailma hõlvamine ilu seaduste järgi.

II tüüp. Kunsti kui ühiskondliku teadvuse vormi seadused (on kõigile vormidele ühised).

Kunst 1) sõltub majandusest, on baasist tingitud, 2) ilmutab teatavat relatiivset iseseisvust majandusest, 3) on sotsiaalselt tingitud ja klassiühiskonnas parteilise ja klassiiselooga, 4) avaldab tegelikkusele aktiivset tagasimõju, etendab ühiskonda muutvat osa ja on oma sotsiaalselt tähenduselt polüfunktsionaalne.

III tüüp. Kunstiloomingu seadused.

1. Kunstilooming toimub kujundilise mõtlemise vormis ja realiseerub kunstiteoses, mis on oma liigilt, laadilt ja žanrilt määratletud. Teos asjastub materiaalse esemena ehk margina, mis ilmutab oma ideelisi ja esteetilisi omadusi ning sotsiaalset mõju kultuuri ja ühiskondliku arvamuse ning ühiskondlike huvide väljas. 2. Kunst on humanistlikult orienteeritud³ ja püüab oma hedonistliku funktsiooni (nautimise efekti) kaudu jaatada isiksuse eneseväärtust ning oma ühiskondlikult kasvatava ja tunnetava funktsiooni abil inimest sotsiologiseerida (temas ühiskondlikult olulisi omadusi arendada).

IV tüüp. Kunstiprotsessi seadused.

1. Kunst kui protsess realiseerub kunstisuundade tekkimises ja võitluses⁴ erinevat tüüpi rahvaste ja rahvusvaheliste kunstimõjude kaudu. Need võivad esineda kunstivoolude, -koolkondade või ka tervete kunstiepohhide ja -kultuuride tasemel. 2. Kunsti arengus toimub progress⁵, milles varem loodud aegumatud kunsti-

² Hõlvatava eseme sisemööduks on tema objektiivsed looduslikud omadused, mida kõrvutatakse inimese praktiliste eesmärkidega, kusjuures viimased on kooskõlas üldinimlike huvidega.

³ Kunsti humanistliku suunitluse rikkumine moonutab ja lõhub kunsti olemust.

⁴ Kunstisuund on kunstitõe tüüp, mis on tingitud ja mõnikord ka piiratud klassi- ja ajaloofaktoritest. Ta on määratud kunstilise maailmakontseptsiooni poolt ja väljendab kunsti arengu ajaloolisi tendentse.

⁵ Progress kunsti avaldub selles, et jõutakse sügavamale ja mitmekülgsema kunstitõeni, et hõlmataks maailma esteetilise rikkuse uusi tahke, et esteetilised ideaalid avarduvad ja ülenevad, et kujundilise mõtlemise tüüp jõuab sellise tasemeni, mis vastab komplitseerunud maailmale.

väärtused säilitavad oma tähtsuse ja jäävad inimeste «igavesteks kaaslasteks», nende kaasaegseteks kõigil aegadel.

V tüüp. Kunsti tajumise seadused.

1. Kunsti tajumine on loominguliselt aktiivne: lugeja (kuulaja, vaataja) on teose «kaasautor», selle kaaslooja ja enda jaoks interpreteerija. 2. Kunsti tajumine tähendab teose läbitöötamist, tõlgitsemist ja hindamist isiklike kultuurikogemuste valguses. 3. Kunsti tajumine pakub esteetilist naudingut, mis stimuleerib selle tajumise loomingulist aktiivsust.

Esteetika koostisosaks on kategooriate ja mõistete süsteem.

On olemas kümme erinevat tüüpi esteetilisi kategooriaid, mis käsitlevad vastavalt 1) maailma esteetilist hõlvamist, 2) kunsti gnoseoloogiat, 3) kunsti sotsioloogiat, 4) kunsti antropoloogiat, 5) esteetika aksioloogiat, 6) kunstiteose ontoloogiat ja struktuuri, 7) kunstiprotsessi, 8) loominguprotsessi, 9) esteetilist taju, 10) kunsti morfoloogiat.

Kunst garanteerib, et maailma ei tajuta mitte tema üksikutes aspektides, vaid tervikuna. Ta säilitab isiksuse terviklikkuse ning jätab alles ka inimkonna kultuuri ja elukogemuste terviku. Kunsti see maailmaajaloolise tähtsusega ülesanne tekitabki tema polüfunktsionaalsuse. Seetõttu on kunst vajalik ja väärtuslik inimkonna arengu kõigil etappidel, kuigi peaaegu igal kunstifunktsioonil on arenenud ühiskonnas oma «dublandid». Need dublandid ei asenda polüfunktsionaalse kunsti mitmesuguseid aspekte muidugi täielikult. Vastupidi, võib öelda, et kunst ei asenda täielikult inimtegevuse ühtki teist vormi, sest ta reprodutseerib ja modelleerib neid tegevusvorme spetsiifilisel viisil. Võtmeks selle spetsiifika mõistmisel on kunsti need funktsioonid, mis praktiliselt midagi ei dubleeri ja millele kunstil on eelisõigus, nimelt tema esteetiline ja hedonistlik funktsioon. Juba antiikajal märgati, et kunst «õpetab meelelahutust pakkudes». Kunstis toimub kõik esteetilise mõju ja inimese poolt saadava naudingu kaudu. See käib nii kasvatusliku ja sisendava mõju, informatsiooni ja kogemuste edasiandmise, tunnetamise ja etteaimamise kui ka situatsiooni analüüsi kohta. Kõigi nende probleemide summa viib uurija paratamatult probleemi inimese loomusest, mis määrab kunsti spetsiifilised eesmärgid ja tema olemuse.

B. Ananjev on esitanud inimtegevuse struktuuri skeemi, mis sisaldab kolm elementi: töö, tunnetamine ja suhtlemine. M. Kagan on sellele skeemile õigusega lisanud veel ühe elemendi (hindamine) ja on seda neljalelemendilist skeemi kasutanud kunsti olemuse analüüsimisel.

Kuid eelloetletud inimtegevuse tüübid ei sisalda üht kõige olulisemat aspekti, mis teatud mõttes võrdub nelja nimetatud sumмага (vähemalt siis, kui teda kasutada esteetika ja kunsti spetsiifika uurimisel). Jutt on tegevusest, mis pole suunatud mitte subjektist väljapoole, vaid tema sisse, s.o. isiksuse eneseloomisest. See inimtegevuse teine tüüp realiseerub inimese subjektiivsete jõudude avaldumise kaudu väljaspool ja ainult selle kaudu. Teiselt poolt võib tööst, kommunikatsioonist ja hindamisest osa võtta ainult selline isiksus, kes ennast kindlal viisil tunnetab.

M. Kagani pakutud inimtegevuse neljaelemendilise mudeli asemel tuleb meie arvates kasutada kaheelemendilist mudelit, kus kumbki jaguneb neljaks alamelemendiks.

I. Subjekti väljapoole suunatud tegevus: a) tunnetamine, b) hindamine, c) töö, d) suhtlemine.

II. Subjekti endasse suunatud tegevus: a) enesetunnetamine, b) enesehindamine, c) eneseloomine, d) «endaga suhtlemine» (Mina-Mina).

Viimast (neljandat) elementi, s.o. «endaga suhtlemist» tuleks kommenteerida. «Endaga suhtlemine» esineb kahes plaanis. 1. Isiksuse kaks vastandlikku külge võivad kokku põrgata ja sel baasil võib toimuda keeruka probleemi seegmine arutamine ning poolt- ja vastuväidete läbikaalumine. See on dialoogikujuline sise-monoloog. 2. Teadvus ja alateadvus võivad teineteist vastastikku mõjustada. Kaasaegse psühholoogia terminites tähendaks see isiksuse rollipäraste «tsenseeritud» avaldumisvormide vahelkorda tema rollielse «tsenseerimata» teadvusega. Isiksuse need avaldumisvormid on avastanud realistlik kunst, mis kasutas psühholoogilise analüüsi meetodit (L. Tolstoi, F. Dostojevski). Ta näitas inimteadvuse voolu seost ühiskonnaga ning alateadvuslikke protsesse, nende seost teadvusega ja avaldumist kõnes.

Isiksus pole passiivne savi, mida vormib pedagoog, kunstnik või ühiskond tervikuna. Ta võtab küll kasvatuslikke mõjusid vastu, kuid tajub neid läbi oma sisehoiakute barjääri ja mõtestab nad ümber vastavalt oma eesmärkidele ja põhialustele. See ei tähenda, et isiksuse sisehoiakuid, eesmarke ja põhialuseid ei saaks mõjustada. Saab küll. Ent seda ei saa teha inimese seegmist struktuuri mõjustades, vaid ainult sellega vastastikusesse mõjusse astudes. Kasvatamine on seejuures alati ka enesekasvatamine, on indiviidi teadvuse ja tahte poolt korrigeeritav protsess ja pole üksnes väljastpoolt tulev, vaid ka isiksuse enda poolt sissepoole suunatav tegevus. Just neid momente B. Ananjevi ja M. Kagani esitatud mudel ei hõlma.

Kui M. Kagani pakutud mudelit kasutada esteetikas ja pidada

seda kunsti olemuse mõistmise võtmeks, siis on võimatu seletada kunsti esteetilist ja hedonistlikku funktsiooni. Hedonistlik element võib tunnetamis-, hindamis-, suhtlemis- või tööprotsessis küll esineda, võib iga sellise protsessiga kaasneda (kui viimane on eriti loominguline või eriti intensiivne), kuid ta ei kujuta endast siiski ühelgi sellisel juhul protsessi olemust, vaid ainult selle meeldivat kaasnähtust. Kunsti hedonistlik ja esteetiline element on aga tema paratamatud ja kohustuslikud olemuslikud funktsioonid. Nende funktsioonide tähtsust ei saa mõista, kui me ei tunnista isiksuse eneseväärtust ja seda, et kunst modelleerib ja formeerib nii subjekti esimest tüüpi tegevust (millest M. Kagan oma skeemis kõneleb) kui ka teist tüüpi tegevust, mis on suunatud subjekti eneseloomisele.

Ajaloolise olemise ühtede või teiste seikade mõjul võidakse isiksuse modelleerimisel ja mõjustamisel tema eneseväärtust üle hinnata. Seetõttu tekivad kunsti elitaarsed ja aristokraatlikud vormid, «kunst kunsti pärast», milles kunstiloomingu hedonistlik funktsioon on üles paisutatud ja teistest funktsioonidest eraldatud. «Kunst kunsti pärast» tunnistab isiksuse eneseväärtust, kuid selgub, et isiksus pole lülitunud ühiskondlike seoste süsteemi ja seetõttu pole tal ühiskonna silmis tähtsust.

M. Kagan vaatleb isiksust õigusega ühiskondliku ja loomingulise olevusena, kes avaldab oma olemuslikke jõude asjades. Ent ta ei käsitle inimest humaanselt ja vaatleb teda ainult tema ühiskondliku tegevuse funktsioonina ega pööra küllaldast tähelepanu isiksuse eneseväärtusele, tema kordumatusele ja tema enda vajadustele. Ei tule arvestada üksnes inimese ühiskondlikku vastutust ajaloo ees, vaid ka ühiskonna kui terviku ja sealhulgas ka kunsti kui ühiskondliku institutsiooni vastutust isiksuse saatuse ja õnne eest.

M. Kagani esitatud isiksuse mudel ning isiksuse ja ühiskonna vaheliste seoste käsitle eeldavad, et «asendamatuid inimesi ei ole» ja iga inimese ühiskondlikku funktsiooni võib varem või hiljem täita mõni teine. Isiksus osutub sotsiaalse mehhanismi põhimõtteliselt asendatavaks osaks. Teise käsitle korral (kui kasutada «väljapoole» ja «sissepoole suunatud» tegevust eristavat mudelit) pole ükski inimene asendatav. Ühiskond ja kunst peavad tema vajadusi rahuldama niisama täielikult kui tema ühiskondlike funktsionaalseid ja vahetut kasu taotlemaid vajadusi. Seejuures suurendab isiksuse «seegmist» eneseväärtusega seotud vajaduste rahuldamine tema loomejõudu ja annab lõppkokkuvõttes ka sotsiaalselt kasulikke efekti, kuid seda just lõpptulemusena.

Kunst modelleerib maailma ja inimest nende seoses ja vastastikuselt mõjus ning «dubleerib» seejuures inimtegevuse mõlemat («väljapoole» ja «sissepoole» suunatud) tüüpi ja mõjustab neid sügavalt. Seega ei reprodutseeri kunst isiksust mitte tema üksikaspektides, vaid kogu tema mitmepalgelisuses ja terviklikkuses. Ta mõjustab inimteadvuse ja -tegevuse kogu struktuuri nii inimese sisemaailma tungides kui ka tema elu- ja kunstikogemustega ja tema «Mina» põhialustega vastasmõju astudes. Kunstniku elulised ja esteetilised kogemused fikseeruvad alaliseks kunstilistes kujundites ja hakkavad iga kord lugeja, kuulaja või vaataja kordumatutele isiklikele kogemustele ettearvestatud vastastikust mõju avaldama. Kunstnik peab teatud mõttes alati silmas, et tema lugejal, vaatajal või kuulajal on kindlat tüüpi kogemused.

Kunst on suhtlemisvahend ja ta modelleerib inimtegevust, peegeldab maailma ning hindab selle modelleerimise ja peegeldamise kõiki elemente. Kunsti käsitlemine ainult inimtegevuse modelleerimisena ei arvesta kunsti gnoseoloogilist, tunnetuslikku külge. Teiselt poolt võib gnoseoloogilise külje absolutiseerimine esteetiliselt varjutada kunsti toimivat ja ümberkujundavat rolli.

Kunstiteos on kunsti eksisteerimisvorm, on kunstiliste kujundite süsteem, mis moodustab ühtse terviku.

Kunstiteos on oma loomult mitmes olulises suhtes binaarne.

1. Teos on ontoloogiliselt binaarne. Ta on ühtaegu nii materiaalne kui ka vaimne nähtus. Ta on materiaalne ese, mis võib ühiskondlike arvamuste ja huvide või kultuurivälja sattudes ilmuda oma sotsiaalseid ja kunstilisi omadusi ja mõjusid.

2. Kunstiteoses võib näha veel üht ontoloogilist vastandipaari. Nimelt on ta ühtlasi mõistuslik ja moraalile alluv objekt.

3. Kunstiteos on ühtaegu isiksusepärane ja sotsiaalne, ta on nii kunstniku eneseteostus ja eneseväljendus kui ka ühiskondlike probleemide lahendus, ühiskonna psühholoogia ja ideoloogia väljendus.

4. Teoses ühinevad ideed ja plastilised kujundid, mis tekitavad kunstilise reaalsuse. Temas elutseb kunstiline maailmakontseptsioon kujuneb ideede ja emotsioonide süsteemist ja «plastilisest» maailmapildist, mis tekitab kindla ideelis-emotsionaalse hinnangu väljas.

5. Järgmiseks binaarsuse liigiks on ideaalse ja reaalse ühtsus kunstiteoses. Teosel endal ja tema keelel on kaks poolust, millest üks on seotud kujutletava maailmaga ja teine konkreetsete objektidega.

6. Lõpuks on binaarne ka kunstiliste kujundite loomus. Nad kujutavad endast a) ratsionaalse ja emotsionaalse, b) objektiivse

ja subjektiivse, c) teadvusliku ja alateadvusliku, d) individuaalse ja üldise ühtsust.

Kunstiteos säilitab maailma mitmekihilisuse. Iga kunstivool loob maailmast oma mudeli. Kujundi plastilises küljes rühmituvad kunstilise maailmapildi elemendid ümber, teose struktuuri moodustavate kihtide hierarhias toimuvad ajaloolised muutused. Võib öelda, et kunstiline maailmakontseptsioon koosneb hierarhiliselt paiknevatest kihtidest, mis nii või teisiti seonduvad isiksusega. Kihtideks on aga inimese ja mitmesuguste sise- ja väliskeskkondade seose erinevad astmed, nende vastasmõju erinevad astmed.

Esimene kiht (süsteem Mina-Mina) tähendab inimese enesemõjustamist, isiksuse seesmist struktuuri ja tema elementide vastastikust koostööd. Siia kuuluvad isiksuse loodusliku genotüübi poolt määratud omadused, nende vahetevahel sotsiaalse teadvuse, südametunnistuse ja kultuuri kehtestatud keeldudega ja vahetevahel alateadvusega, «tsenseerimata» teadvusega. Kunstiteose selles kihis jäädvustub inimese kui isiksuse enesetunnetus, tema kujutus iseendast. Siin antakse kunstiline lahendus kõrgematele metafüüsilistele olemisprobleemidele: miks elu eksisteerib, milles on elu mõte, mis on surm, mis on inimene jne. Teose selles kihis avalduvad «hinge dialektika» ja teadvuse vool, peamiselt siin vaadeldakse filosoofilisi ja psühholoogilisi probleeme.

Teine kiht (Mina-Sina) sisaldab inimese kommunikatsioone teise inimesega: a) inimese avaldumist kõnes, b) tema rollile vastavaid «maske», tegudes ilmnevat iseloomu, c) iseloomude vastastikust mõju, mis tekitab olukordi.

Kolmandaks kihiks (Mina-Meie) on inimeste suhtlemise vahetevahel sotsiaalne plaan (isiksus ja tema sotsiaalse olemise mitmesugused elemendid): a) vahetu ümbruskond, b) sotsiaalne keskkond, c) klass, d) rahvus, e) rahvas, f) ühiskond, g) riik, h) inimkond, i) ajalugu. Teose see kiht on sotsiaalsete ja poliitiliste probleemide peamine kandja.

Neljas kiht (Mina-Kõiksus) hõlmab isiksuse vahetevahel ümbritseva loodusliku keskkonnaga.

Viies kiht (Mina-Meie poolt loodu) tähendab inimese vahetevahel ümbritseva tema loodud «teise loodusega».

Kuues kiht (Mina-Universum) sisaldab inimese seost kosmosega. Teose see kiht on peamine filosoofiliste probleemide kandja.

Seejuures on neljanda, viienda ja kuenda kihi puhul aeg, ruum ja värv vahenditeks, mille abil kunstiline maailmakontseptsioon materialiseerub kujundites.

Kunst vaatleb kõiki tema poolt modelleeritavaid inimtegevuse tüüpe ja elemente ning kõiki temas peegelduvaid isiksuse ja maailma külgi nende esteetilisest tähendusest, lähtudes nende väärtusest inimkonna kui liigi jaoks. Kõigi nende nähtuste kõrvutamine inimesega loob kunsti tähtsa humanistliku aspekti.

Kunstivool on esteetiline kategooria, mida saab mõista, kui seostada see selliste naabermõistetega nagu meetod ja stiil.

Kunstimeetod (kujundilise mõtlemise viis) kui kunsti gnoseoloogiasse kuuluv kategooria suunab kirjanduse tähelepanu tegelikkuse ühtedele või teistele külgedele või kihtidele, selle nii- või teistsugusele tõlgitsemisele. Siin avaldub meetodi ideoloogiline ja klassiloomus, selles seoses esineb ta kunsti sotsioloogia kategooriana.

Stiil kui kunsti antropoloogiasse kuuluv kategooria («stiil on inimene ise») esitab ja jäädvustab endas autori isiksuse tüübi. Kunsti ontoloogia kategooriana tähendab stiil realiseerunud meetodit, teose sisu ja vormi ühtsuse tüüpi. Stiil kui kunstiprotsessi kategooria on kunstitraditsioonide kandja, ta suunab kirjanduse peatähelepanu ühele või teisele mineviku kunstitraditsioonile, nii- või teistsuguse kunstitraditsiooni kujundamisele. Stiil kui kunsti gnoseoloogia kategooria suunab kirjanduse sellele, et ta hõlvaks maailma kindla kunstitraditsiooni baasil ja selle vaimus.

Kunstivool on kunstiarengu dialektika põhikategooria. Ta tekib kunsti arengutendentsina, tekib kui väli kahe pooluse — meetodi ja stiili vahel, mis suunavad kunstniku suhtumist nii maailma kui ka kunsti traditsioonidesse.

Kunstivool on objektiviseerunud meetod, on kunstilise mõtlemise viis, mis ilmneb kindlas tüpoloogilises maailmakontseptsioonis ja väljendub ideede ja sellega liitunud plastiliste kujundite süsteemi kaudu.

Kunstivoolus ilmnevad kunstiprotsessi kunstilis-ideoloogilised ja maailmavaatelis-ideelised iseärasused.

Kunstivool kui kunstiprotsessi esteetiline kategooria peegeldab traditsioonide ja novaatorluse vastastikuse mõju reaalseid ajaloolisi tulemusi ning kunstiteadvuse ajalooliselt tingitud tüübi loominguilisi saavutusi.

Kunstivoolu määrab ära temasse kuuluvates teostes väljenduv kunstiline maailmakontseptsioon, mis väljendub maailma tüpoloogilise kunstilise mudeli kaudu. Selle mudeli olemus sõltub sellest, kuidas teose struktuuri määravad kihid hierarhiliselt paiknevad: mis on hierarhias kesksel kohal, mis seal domineerib — kas isiksuse sisemaailm või tema kommunikatsioonid teiste inimestega,

kas ühiskond, looduslik keskkond või kosmos, ning missuguses järjekorras ülejäänud kihid domineeriva suhtes asetsevad. Need määravadki kunstilise maailmamudeli ja selles väljenduva kunstilise kontseptsiooni struktuuri. Viimasesse võivad peale selle plastilise ideede mudeli kuuluda ka «mitteplastilised» ideed (filosofilised, poliitilised, moraalsed jne.).

Seeläbi tekib ajalooliselt iga kord kordumatu kunstilis-kujundiline konstruktsioon, mis erinevate voolude ja koolkondade ning erinevate antud voolu kuuluvate teoste puhul nii või teisiti varieerub. Kuid sealjuures jääb selle konstruktsiooni põhikarkass endiseks.

Niisiis tekib kunstivool kui kunstiprotsessi kategooria konkreetsete teoste süsteemis, mis kujunevad ühe tüpoloogilise mudeli järgi. Ta määratakse kunstilise maailmakontseptsiooni tüübiga, maailma seisundi kunstilise mõtestamisega.

Teoses fikseeritud maailmakontseptsioonil on selgelt fikseeritud koostisosad, mis peegeldavad isiksust, loodust ja ühiskonda. Ent nende elementide vahekorrad on ajalooliselt muutuvad: kunstiprotsessi sisu seisnebki üksikelementide hierarhilise järjekorra ümbermõtestamises. Kunsti ajaloolise arengu protsessis kunstiteose domineeriv kiht muutub. Teiste sõnadega, kunstivoolude vaheldumine on kunstilise maailmakontseptsiooni muutumise protsess, mis avaldub kunstiteoste struktuuri tüpoloogia muutumise kaudu. Kunstivool on teose kunstilise struktuuri invariant.

Keskaja kunst seadis esiplaanile jumala ning tema hierarhiliselt domineerivaks probleemiks oli tegelikult universumi ja inimese vahekorra mõtestamine illusoorse vormis.

Seda tendentsi jätkas Dante, kelle kunstikontseptsioonis oli universum kesksel kohal. «Jumalik komöödia» esitab kosmose struktuuri ning leiab selles koha inimesele ja ühiskonnale (domineerib hierarhiliselt kõrgeim kuues kiht).

Renessanss asetab maailma keskohta isiksuse, kes ennast tunnetab (domineerivaks on esimene kiht).

Klassitsism seab fookusse riigi ja allutab talle inimese (domineerib kolmanda kihi element g — riik).

Romantismi kunstikontseptsiooni keskmeks on inimese sisemaailm (dominandiks on esimese kihi element b — sotsiaalne teadvus).

Realism asetab teose struktuuris aukohale inimese ja rahva («inimese ja rahva saatus») ning isiksuse kommunikatsioonid

ühiskonnaga (domineerivad esimene kiht ja kolmanda kihi elemendid e ja f — rahvas ja ühiskond).

Sotsialistliku realismi puhul on isiksus nagu «tilk masside meres» ja võtab osa ajaloo «raudsest voolust». Uue kunsti keskseks probleemiks on ajaloost tingitud inimene, kes loob koos rahvaga ajalugu (domineeriv on kolmas kiht).

Nii on ajaloos vaheldunud ajastute juhtivad kunstivoolud ja teostes vahetunud domineeriv kiht, mis määrab kunstiteose struktuuri tuuma.

SISUKORD

Autorilt	5
--------------------	---

ESTEETIKA ON TEADUS AJALOO LIS ELT TINGITUD ÜLDINIMLIKEST VÄÄRTUSTEST, NENDE LOOMISEST, TAJUMISEST, HINDAMISEST JA OMANDAMISEST

I. Esteetika aine ja ülesanded	7
1. Mida uurib esteetika	7
2. Tehnikaesteetika	9
3. Kas esteetika annab kunstile norme	11
4. Kellele ja milleks on esteetikat tarvis	13
II. Esteetika meetod ja süsteem	16
1. Meetod. Historismi ja strukturalismi probleemid	16
2. Teadus on süsteem	18
3. Süsteemi ühtsus (monism)	20

ESTEETIKA KUI KATEGOORiate SÜSTEEM

I. Inimese esteetiline suhtumine maailma	23
1. Mis on kategooriad	23
2. Esteetiline kui üldinimlik väärtus	24

II. Esteetiliste omaduste mitmekesisus	31
1. Ilu	31
2. Ülev	46
3. Traagiline	58
4. Koomiline	77
5. Inetu, madal, õudne	102
6. Terviklikkus ja lõhestatus	107
7. Esteetika tähtsamad mõisted ja nende seos kategooriatega	111

ESTEETIKA KUI TEADUS MAAILMA KUNSTILISEST HÖLVAMISEST

I. Kunsti olemus	114
1. Kunst kui ühiskondliku teadvuse vorm	114
2. Kunst kui kasvataja ja esteetiline mõjustaja	117
3. Kunst kui tunnetamine ja tegevus	120
4. Kunsti filosoofilisus	122
5. Kunsti sisendusvõime	128
6. Kunst kui ennustamine ja etteaimamine (kirjanduse kassandralik külge)	133
7. Kunsti objekti ja eesmärgi ühtsus	137
8. Tõde ja tõepärasus kunstis	139
9. Kunstiväärtuste aegumatus ja progress kunstis	142
10. Vastastikused mõjud kunstis	145
II. Isiksus, rahvus ja ühiskond	149
1. Rahvuslikkus ja internatsionaalsus kui esteetika kategooriad	151
2. Kordumatu kordumine ja korduva kordumatus	157
3. Üksik, eriline ja üldine	160
4. Rahvuslik karakter, kunstilise mõtlemise iseärasused kui kunsti rahvusliku spetsiifika sõlmpunkt	165
5. Paradoksaalsed «lõikumised» ehk üldinimlikkus tsivilisatsiooni mitmesugustes valdkondades	170
III. Kunstiline kujund	176
1. Kujund kui sfinks	176
2. Kujundi iseseisvus	178
3. Kujundi mitmetähenduslikkus	179
4. Individualiseeritud üldistus	182
5. Tundest kirgastunud mõte	184
6. Reaalne maailm ja kunstniku isiksus kui kujundi ehitusmaterjal	186
7. Originaalsus	190
8. Tähtenduslik ja sellest üle ulatuv, ratsionaalne ja irratsionaalne, reaalne ja ebareaalne	192
9. Realistliku kujundi esteetiline rikkus	200
IV. Kujund kui maailmakontseptsioon	209
1. Intellektualism kunstis	209

2. Kontseptsioonteos	210
3. Teos kui kunstiline hüpotees	223

ESTEETIKA KUI TEADUS KUJUNDILISEST MÖTLEMISEST

I. Kunstimeetodi olemus	226
1. Teadus, kunst ja fakt	226
2. Vaidlused loomingumeetodi ümber	227
3. Meetod ja tegelikkus	230
II. Kunstikontseptsioone XX sajandil	233
1. Eksistentsialism	233
2. XX sajandi realism	239
3. Sotsialistlik realism. Kunsti parteilisus	244

ESTEETIKA KUI KUNSTILIIDE SÜSTEEM JA KLASSIFITSEERIMINE

I. Tegelikkuse esteetiline rikkus ja kunsti mitmekülgsus	254
1. Mis on kunstiliik	254
2. Kunstiliikide mitmekesisuse allikas	255
II. Kunstiliigid	258
1. Tarbekunst	258
2. Tsirkus	259
3. Arhitektuur	262
4. Dekoratiivkunst	266
5. Maal ja graafika	268
6. Skulptuur	272
7. Kirjandus	275
8. Teater	277
9. Muusika	282
10. Koreograafia	284
11. Fotokunst	286
12. Kinokunst	288
13. Televisioon	291
14. Tööstuskunst	296

HUMANISM KUI KUNSTI JA ESTEETIKA EESMÄRK, ULESANNE NING ULIM MÖTE

(Lõppsõna asemel)	298
Järelsõna	303

1
2
3
4
5
6
7
E
Борев Юрий Борисович
ЭСТЕТИКА
На эстонском языке
Переводчик: М. Оямаа
Оформление: Х. Полберг
Таллин, изд-во «Ээсти раамат»

Toimetaja E. Kasesalu
Kunstiline toimetaja S. Stern
Tehniline toimetaja S. Kohu
Korrektor U. Rattur

Laduda antud 30. XII 1975. Trükkida antud 19. V 1976. Trükipaber nr. 1, 60×84/16. Ligatne Paberivabrik, Läti NSV. Trükipoognaid 19,75 + kleebised. Tingtrükipoognaid 20,23. Arvestuspoognaid 21,67. Trükiarv 10 000. «Eesti Raamat», 200090 Tallinn, Pärnu mnt. 10. Tellimuse nr. 6946. H. Heidemanni nim. Trükikoda, Tartu, Ülikooli 17/19. I

Hind rbl. 1.04

II

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.

9.

IV

1.

314